

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za kroatistiku
Katedra za stariju hrvatsku književnost

Zagreb, lipanj 2016.

KOMIČKI ELEMENTI U DRAMAMA I MASKERATAMA NIKOLE NALJEŠKOVIĆA

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS

Mentor:

Dr. sc. Tomislav Bogdan, izv. prof.

Studentica:

Josipa Dadić

Sadržaj

1.0. Uvod	3
2.0. Književnopovijesne prilike u renesansi te definicije osnovnih pojmova.....	5
2.1. Humanizam i renesansa	5
2.1.1. Dubrovnik u 15. i 16. stoljeću.....	6
2.2. Utjecaji na hrvatsku renesansnu književnost	7
2.3. Drama i dramski žanrovi u renesansi	9
2.3.1. Komedija.....	12
2.4. Maskerata u renesansi.....	13
2.5. Pokladno razdoblje u Dubrovniku.....	15
2.6. O pojmu komičkoga	17
3.0. Drame Nikole Nalješkovića	21
3.1. Problem žanra i književni utjecaji	21
3.2. Komedija I.	24
3.3. Komedija II.	28
3.4. Komedija III.....	30
3.5. Komedija IV.....	31
3.6. Komedija V.....	32
3.7. Komedija VI.....	39
3.8. Komedija VII.	44
4.0. Maskerate Nikole Nalješkovića	50
4.1. Pjesni od maskerate	50

4.2.	Prva maskerata	52
4.3.	Druga maskerata.....	56
4.4.	Treća maskerata	57
4.5.	Četvrta maskerata.....	57
4.6.	Peta maskerata.....	59
4.7.	Šesta maskerata	60
4.8.	Sedma maskerata.....	61
4.9.	Osma maskerata	61
4.10.	Deveta maskerata.....	62
4.11.	Deseta maskerata	62
4.12.	Jedanaesta maskerata	63
4.13.	Dvanaesta maskerata.....	64
5.0.	Komički elementi u ostalim Nalješkovićevim djelima	65
6.0.	Zaključak	68
7.0.	Literatura	71
	Sažetak.....	75

1.0. Uvod

Početak ranoga novog vijeka, 15. i 16. stoljeće, razdoblje je velikih svjetskih otkrića. Oplovio se svijet, otkriveni su novi kontinenti, prihvaćen je heliocentrični sustav, razvio se tiskarski stroj i započela je era tiskanja knjiga, a Europa ekonomski i gospodarski napreduje. Književnost se razvija u većem dijelu Europe i dolazi do mnogih promjena; započinju nova književna razdoblja, negdje ranije, a negdje nešto kasnije. Međutim, u 15. i 16. stoljeću, u vrijeme početaka autorske književnosti na narodnome jeziku, u Hrvatskoj su vladale teške povijesne i političke prilike. Teritorij je Hrvatske bio razdijeljen između više država i carstava, trajale su borbe za prevlast nad raznim područjima, Hrvati su se borili protiv drugih naroda, ali i različiti su se društveni slojevi u hrvatskim gradovima borili međusobno zbog klasnih razlika. Najveća je opasnost prijetila od Turaka koji su posjedovali znatnu količinu hrvatskoga teritorija i neprestano napadali kako bi osvojili još više. Dio dalmatinskih gradova i otoka bio je pod mletačkom vlašću, a dijelovi sjeverne Hrvatske pod habsburškom vlašću. Jedini je Dubrovnik bio samostalna republika. Zahvaljujući novčanim sredstvima Dubrovnik je uspostavio mir s Turcima. Uz gradove poput Zadra, Splita, Hvara i Korčule, Dubrovnik je bio središte kulturnoga i književnog života renesanse. Na sjeveru Hrvatske književnost se počela ozbiljnije razvijati tek u kasnijim stoljećima.

Upravo u Dubrovniku rodio se početkom 16. stoljeća (oko 1505.) pjesnik i komediograf Nikola Nalješković. Nalješković je bio pućanin, rođen u trgovačkoj obitelji koja je nedugo nakon smrti njegova oca bankrotirala. Nalješković nije bio dobar trgovac; novac koji je imao potrošio je, ostavši u dugovima završio je u zatvoru. Nakon što ga je zaručnica napustila i otišla u samostan, oženio je svoju rođakinju s kojom najvjerojatnije nije imao djece. Umro je siromašan u Dubrovniku 1587. godine. Osim književnošću, bavio se i astrologijom i matematikom. Jedino djelo objavljeno za njegova života bavi se upravo ovim potonjim (*Dijalog o sferi svijeta*), dok su mu književna djela ostala u rukopisima. Nalješković je iza sebe ostavio opsežan lirski kanconijer s oko 180 ljubavnih pjesama i 15-ak religioznih. Napisao je oko 40 poslanica upućenih raznim pjesnicima, ne samo iz Dubrovnika nego i iz drugih hrvatskih gradova. Njegove su poslanice veoma važan izvor podataka o njemu samome, ostalim autorima (od kojih se za neke ne bi ni znalo bez poslanica) i zbivanjima toga vremena. Najpoznatiji je po svojim pokladnim pjesmama (maskeratama) kojih ima dvanaest te dramskim tekstovima koji se žanrovski različito određuju i ima ih sedam.

U ovome ću diplomskome radu proučavati Nalješkovićeve dramska djela i maskerate, a pritom ću posebnu pozornost usmjeriti na upotrebu postupaka koji izazivaju komički efekt. Nalješković je napisao sedam dramskih tekstova koje on naziva „komedijama“, no danas se one različito određuju – od pastoralnih drama, preko farsi do začetaka eruditne komedije. Komički su elementi posebno prisutni u posljednjim trima komedijama gdje su realistično prikazani problemi dubrovačkih obitelji. Ciklus maskerata sadrži dvanaest pjesama s različitim stupnjem lascivnosti i komike. U njima se Nalješković za postizanje komičnosti koristio njemu posebno dragim postupkom udvostručenja smisla. I dramama i maskeratama, bilo da su bile namijenjene izvođenju ili samo čitanju, cilj je bio nasmejati, ali i na komičan način prikazati i kritizirati neke elemente dubrovačke svakodnevice. Sadrže obilje komičkih elemenata i postupaka koje ću u kasnijoj analizi izdvojiti i opisati. Na kraju ću se osvrnuti na komičke elemente u ostalim Nalješkovićevim djelima.

Samoj analizi Nalješkovićevih djela prethode poglavlja u kojima donosim pregled književnih prilika u kojima su ta djela nastala, opis pokladnoga razdoblja u Dubrovniku te teorijska razmatranja o osnovnim pojmovima: drami, maskerati i pojmu komičkoga.

2.0. Književnopovijesne prilike u renesansi te definicije osnovnih pojmova

2.1. Humanizam i renesansa

Renesansa je kulturno i povijesno razdoblje koje je od kraja 14. do kraja 16. stoljeća zahvatilo srednju i zapadnu Europu potekavši iz Italije. Renesansa nije u svim dijelovima Europe započela u isto vrijeme, primjerice do Hrvatske je došla nešto kasnije, potkraj 15. stoljeća. Renesansa je periodizacijska kategorija kojom je obuhvaćena ukupnost zbivanja u određenome povijesnom razdoblju, a kulturni je fenomen unutar toga razdoblja humanizam¹.

Humanizam je bio kulturni i filozofski pokret koji je obnovio antičke filozofske, umjetničke i estetske vrijednosti, postavio čovjeka u prvi plan znanstvenih i kulturnih interesa i potaknuo nov sustav obrazovanja². Analizom podrijetla riječi *humanizam* dolazi se do „nauka dostojnih čovjeka“, odnosno *Studia humanitatis*. Izraz se koristio u Italiji potkraj 14. stoljeća i označavao je studij latinskoga i grčkoga jezika s pet jasno omeđenih nastavnih disciplina: gramatikom, retorikom, povijesti, pjesništvom i moralnom filozofijom. Nastava je zahtijevala poznavanje klasičnih jezika, posebice latinskoga. Do uzorna jezika moglo se doći samo preko uzornih pisaca i upravo je tako oživljen interes za antičku književnost, što je jedno od glavnih obilježja humanizma. Osim jezika, humanisti su kroz antička djela nastojali dokučiti kako je bilo uređeno antičko društvo jer su na umu imali humanističku kolektivnu obnovu. Ta obnova, ponovno rađanje (tal. *rinascita*, po čemu je renesansa dobila ime) ticalo se svih čovjekovih djelatnosti, ali ponajviše se očitovalo u obnavljanju likovnih umjetnosti i književnosti. Pojam renesanse je tako izvorno ograničen na estetičku sferu, a tek u 19. stoljeću proširen je kao oznaka cjelovitoga povijesnog razdoblja. Određivanjem renesanse kao periodizacijske kategorije te humanizma kao kulturnog fenomena uspostavljena je glavna razlika između renesanse i humanizma³. U renesansi i humanizmu težilo se reformaciji crkve, preoblikovanju srednjovjekovnoga feudalnog društva u modernije društvene strukture. Postojalo je staleško raslojavanje i relativno jaka građanska klasa⁴. Osim Italije, renesansa se razvijala u Španjolskoj i Kataloniji, Portugalu, Njemačkoj, Francuskoj, Poljskoj i Mađarskoj.

U Hrvatskoj razdobljem renesanse i humanizma smatraju se 15. i 16. stoljeće. Ta stoljeća ujedno se smatraju i počecima autorske književnosti na hrvatskome jeziku. Nekoliko

¹ Usp. Novaković 1994: 58.

² Usp. Fališevac, Novak, Rafolt 2009: 656.

³ Usp. Novaković 1994: 55-58.

⁴ Usp. Fališevac, Novak, Rafolt 2009: 656.

desetljeća prije pojave prvih autorskih tekstova na narodnome jeziku, u zadnjoj četvrtini 15. stoljeća, započeo je humanizam i pisalo se na latinskome jeziku. Latinski je jezik u to vrijeme bio jezik crkve, diplomacije i škole. Humanizam se u Hrvatskoj razvio u sjeni političkih prilika (Turci i Mleci) te su djela humanističkih autora bila puna političkoga i rodoljubnog naboja. Razlike sjevera i juga utjecale su i na humanizam pa su na sjeveru humanisti pripadali uglavnom duhovnome staležu, dok su na jugu bili svjetovnjaci. Na Jadranu se humanizam razvijao u svim većim gradovima i središtima (Boka, Dubrovnik, Split, Cres, Rab, Istra)⁵.

Za razliku od talijanske renesanse, na hrvatskome je tlu renesansa započela nešto kasnije, no isto tako nije ni u svim dijelovima Hrvatske započela u isto vrijeme. Zbog teških političkih prilika sjeverna Hrvatska renesansu nije niti doživjela. Razdoblje se renesanse u hrvatskoj književnosti nadovezuje na srednjovjekovnu književnost čiji prvi zapisi potječu iz 12. stoljeća. Kao što je poznato, u srednjemu vijeku tekstovi su bili uglavnom vjerske i poučne naravi (bilo je i usmenih svjetovnih⁶). U hrvatskoj renesansi, kao i u europskim, tekstovi gube liturgijsku narav i postaju više svjetovni. Osim toga, u Hrvatskoj je renesansa razdoblje pojave prvih autora koji pišu svoja djela na narodnome jeziku. Tako su na književnome tržištu usporedno postojala djela humanista na latinskome jeziku te književnost na narodnome jeziku. Međutim, ti se tekstovi ne sukobljavaju, dapače nadopunjuju se, međuovisni su. Tekstovi na narodnome jeziku sadrže mnoštvo antičkih motiva i tema, a sve to zahvaljujući latinskome posredovanju. U suprotnome smjeru, humanisti su u svoja latinska djela unosili već spomenute političke, rodoljubne i druge teme i motive⁷.

2.1.1. Dubrovnik u 15. i 16. stoljeću

Nakon što je kroz 11., 12. i 13. stoljeće Dubrovnik bio pod bizantskom, mletačkom i normanskom vlašću, dubrovačka se komuna od polovice 14. stoljeća počinje nazivati republikom. Venecija gubi u ratu s hrvatsko-ugarskim kraljem Ludovikom I., Dubrovnik priznaje njegovu vlast i ugarski grb (Višegradskim ugovorom iz 1358.) te zadobiva neovisnost⁸. Tijekom 15. i 16. stoljeća Dubrovnik je doživio najuspješniji i najveći gospodarski uspon u svojoj povijesti. Dubrovačka je republika plaćala danak hrvatsko-ugarskome kralju zbog očuvanja neovisnosti sve do Mohačke bitke 1526. kada je kralj

⁵ Usp. Novaković 1994: 61-63.

⁶ Primjerice, dramskih, o kojima će kasnije biti riječi.

⁷ Usp. Novaković 1994: 66-68.

⁸ Usp. Ćosić, Vekarić 2009: 161-162.

Ludovik izgubio bitku s Turcima. Zbog sve većeg jačanja Osmanskoga carstva i pada Bosne i Hercegovine pod tursku vlast, Republika počinje plaćati danak i Turcima. Danak je u početku iznosio 1 000 dukata da bi iznos s vremenom narastao do 12 500 dukata⁹.

Dubrovnik je plaćanjem danka osigurao dobre odnose sa susjedima te osjećaj mira i sigurnosti u Republici. U samome gradu su se razvijali razni obrti, a dobri odnosi sa susjedima te povezanost s Mediteranom omogućili su procvat kopnene i pomorske trgovine.

U Dubrovniku glavnu upravljačku funkciju, tj. obavezu obnašanja vlasti imala je vlastela. Krug je vlastele bio zatvoren i nije bilo moguće primanje građana unutar redova vlastele, čak ni ženidbenim putem. Ako je pripadnik vlastele oženio građanku, gubio je svoj status. Sva je vlast u Dubrovniku bila u rukama Velikoga vijeća: ono je donosilo zakone, rješavalo državnopravna pitanja i biralo sve magistrate i službenike. Senat ili Vijeće umoljenih bilo je političko tijelo koje je određivalo smjernice i vodilo konkretne poteze u unutarnjoj i vanjskoj politici. Malo je vijeće bilo izvršno tijelo koje se bavilo u prvome redu unutarnjim komunalnim poslovima. Dubrovački je knez predsjedao svim vijećima a mandat mu je trajao mjesec dana¹⁰.

Državni i gospodarski uspon u 15. i 16. stoljeću bio je praćen društvenim raslojavanjem. Osim vlastele, izdvajali su se bogati građani, najčešće trgovci. Često su se udruživali u bratovštine kojima je i dalje upravljala vlastela dajući im razne povlastice. Poznata je bila suradnja vlastele i građana, ali ona nikad nije oslabila društvene razlike među njima. Najbrojniji dio stanovništva činili su pučani. Tu su pripadali manji, sitni trgovci, obrtnici, pomorci, te ostala pomoćna radna snaga¹¹.

2.2. Utjecaji na hrvatsku renesansnu književnost

Od zapadnoeuropskih književnosti za našu je književnost najvažnija talijanska. Izrazito bogata autorima, talijanska je književnost utjecala i na druge europske književnosti. Na hrvatsku je renesansu imala utjecaj iz više razloga. Geografska blizina omogućila je razne dodire između hrvatskoga teritorija i Italije. Trgovalo se, razmjenjivala su se dobra, a među njima i literatura, naši su književnici išli u Italiju na školovanje (Marin Držić, Dominko Zlatarić), a i mnoga su hrvatska djela tiskana u talijanskim tiskarama. Između ostaloga, jedan

⁹ Usp. Stulli 2001: 13.

¹⁰ Usp. Ćosić, Vekarić 2009: 162.

¹¹ Usp. Ćosić, Vekarić 2009: 162., Stulli 2001: 26-27.

dio Hrvatske bio je pod mletačkom vlašću. Renesansa u Italiji započinje Petrarcom i njegovim *Rasutim rimama*. Vjerojatno su svi naši renesansni pjesnici čitali Petrarca i okušali se u pisanju poezije koja se može svrstati pod pojam petrarkizma. Međutim, za razliku od Petrarce koji je pisao sonete, naši su se autori pišući na narodnome jeziku koristili ponajviše dvostruko rimovanim dvanaestercom te nešto manje drugim stihovima poput osmerca. Osim Petrarce, na hrvatske renesansne pjesnike utjecali su i Sannazaro, Bembo, Poliziano, Serafino i mnogi drugi pjesnici.

Međutim, petrarkizam nije jedini pravac u hrvatskoj renesansnoj poeziji, podjednako kao što ni talijanska književnost nije jedini utjecaj na hrvatsku renesansu, postoje i drugi. Već je navedeno da se u renesansi javlja zanimanje za klasičnu literaturu. Njezin utjecaj prisutan je u djelima latinista, ali i u djelima na hrvatskome jeziku. Mnogi su pisci čitali klasična izdanja na latinskome jeziku, a neki i na grčkome, a osim toga, klasika je dolazila do hrvatskih književnika i talijanskim posredstvom te kroz prijevode.

Biblija je još jedan veliki izvor tema, motiva i simbola za renesansu. Biblija je bila, zastupljena u usmenoj književnosti srednjega vijeka a i kod latinista, kako kod nas tako i u Italiji¹². Tako su biblijski motivi ostali prisutni i u renesansi, posebice u religioznoj lirici i dramskim djelima. Biblijske su motive autori preuzimali i iz srednjovjekovne usmene književnosti.

Ukratko, hrvatska se renesansna književnost u jezično-stilskom, motivsko-tematskom, poetičkom i žanrovskom pogledu oblikovala kao sinteza više utjecaja; isprepleli su se klasična antička literatura, elementi talijanske humanističke i renesansne književnosti, elementi domaće književne baštine, srednjovjekovne i popularne. Dominantno načelo bilo je oponašanje, a potom i nadvisivanje kanonskih autora¹³. Do procvata procesa kanonizacije dolazi upravo u humanizmu. Oblikuje se pojam klasika – autora koji zbog iznimne estetske, didaktičke ili neke druge vrijednosti zaslužuje naslov poželjnoga za oponašanje, odnosno naslov književnoga uzora. Oponašanje klasika nije smatrano plagijatom, pojam originalnosti u ranonovovjekovnoj književnosti nije imao isto značenje kao danas. Prijevod i prerada promatrani su do 18. stoljeća kao oblik kreativne recepcije i interpretacije predloška, osobito ako je riječ o kanonskome tekstu ili autoru. Kanonskim su autorima u ranonovovjekovlju

¹² Usp. Franičević 1983: 82.

¹³ Usp. Fališevac, Novak, Rafolt 2009: 661.

smatrani Aristotel, Horacije, Eshil, Sofoklo, Euripid, Plaut, Terencije, Vergilije, Ovidije i drugi¹⁴.

Tematika djela hrvatske renesanse književnosti podvrgava se ovozemaljskim aspektima čovjekova života. Tematiziraju se sadržaji karakteristični i za ostatak europske renesanse; ljubav prema ženi i njezina ljepota, zatim povijesno-politički sadržaji kao i kršćansko-teološke i biblijske teme, briga i ljubav prema užem zavičaju, ljudske vrline i mane, odnos vlasti i pojedinca, odnos prema tjelesnome i seksualnosti i još mnogo toga¹⁵. Kao posljedicu teških političkih prilika hrvatska je renesansna književnost imala i neka svoja vlastita obilježja koja nisu bila plod nikakvih stranih ili starih utjecaja. Zbog stalnoga straha od ratovanja, gubitaka ljudi i teritorija, turskih i drugih napada stvarala se domoljubna, rodoljubna i antiturska književnost.

Vrijeme renesanse u Europi vrijeme je izuma tiskarskoga stroja. Međutim, u Hrvatskoj se s tiskanjem započelo veoma kasno. Prve tiskare pokrenute su krajem 15. stoljeća u Senju, Kosinju i Rijeci¹⁶. Posljedica su toga mnoga okrnjena djela, djela pronađena samo u dijelovima ili posve izgubljena djela za koja se zna samo iz nekih sekundarnih izvora primjerice, pjesničkih poslanica. U središtu književnoga života, Dubrovniku, tiskara nije postojala i djela mnogih Dubrovčana nisu tiskana za njihova života ili su posve izgubljena. Jedan je od razloga strah Senata od nepoželjnih knjiga. Osim toga, tiskanje u Italiji bilo je skupo, a rukopisi su naših autora svakako kolali među književnim središtima pa neki autori tiskanje nisu ni smatrali potrebnim¹⁷.

2.3. Drama i dramski žanrovi u renesansi

Povijest hrvatske drame i kazališta seže još u srednji vijek kada su anonimni autori pisali drame na latinskome jeziku ponajviše za potrebe crkve i liturgije. Stvarala su se razna prikazanja, mirakuli i misteriji koji su uglavnom prikazivali trenutke iz života svetaca. Ove drame s biblijskom tematikom izvodile su se tijekom mise u crkvama ili za vrijeme crkvenih blagdana kao što su Božić ili Uskrs. Razvijale su se u vrijeme feudalizma kada je Crkva imala vodeću ulogu na kulturno-ideološkome planu pa je tako srednjovjekovna drama više

¹⁴ Usp. Rafolt 2009: 360.

¹⁵ Usp. Fališevac, Novak, Rafolt 2009: 662.

¹⁶ Usp. Franičević 1983: 44.

¹⁷ Usp. Franičević, Švelec, Bogišić 1974: 17.

ilustracija doktrine, dok su likovi simbolične figure i primjeri, umjesto živi i individualizirani ljudi s vlastitim zemaljskim odlukama i strastima kakvi će biti kasnije u renesansi¹⁸. Osim crkvene drame, postojalo je i bogato svjetovno kazalište srednjega vijeka koje se razvijalo u dva središta, Zagrebu i Dubrovniku, a o kojemu se podatci javljaju još od 13. stoljeća. U Zagrebu su se u 14. stoljeću javljali svirači koji su se bavili svjetovnom glazbom, boravili u gradu i primali plaću. Razni su glumci, putujuće glumačke družine, svirači zabavljali publiku na javnim priredbama tijekom crkvenih, državnih i ostalih blagdana. Primjerice, u Dubrovniku su već početkom 14. stoljeća o blagdanu sv. Vlaha zabilježene zabave pod maskama. U prigradskim i seoskim naseljima postojao je usmeni narodni teatar. Djela koja su mu pripadala imala su posve zaokruženu dramsku strukturu i mogla su se bez ikakva dotjerivanja oživjeti na pozornici. Postojali su i dramski prizori izvođeni u vrijeme svadbenih svečanosti. Mnogi od njih imali su magijsku komponentu zazivajući plodnost mladenaca. Prisutne su bile i pokladne igre temeljene na poganskim i praslavenskim običajima tjeranja zime i obnavljanja života¹⁹. Renesansna su umjetnička djela imala nešto drugačija obilježja, ali su renesansni dramski autori zasigurno poznavali srednjovjekovno narodno kazalište i preuzimali ponešto od njega.

U renesansi dramska djela gube liturgijsku ulogu i postaju više svjetovna. I dalje su se obrađivale religiozne teme, no javljalo se sve više novih tema, u skladu s renesansnim nazorima, povezanih sa čovjekom i ovozemaljskim. Osim toga, sve se više pišu drame na narodnome jeziku. Batušić početak renesansnoga kazališta smješta prije godine 1490. kada se Ilija Crijević vratio u rodni Dubrovnik i donio neke nove ideje iz Italije, a kraj određuje izvedbom Držićeve *Hekube* i Benetovićeve *Hvarkinje* prije kraja 16. stoljeća. Kao dva centra renesansnoga kazališta Batušić ističe Dubrovnik i Hvar²⁰. Renesansna drama svoj vrhunac doživljava s Marinom Držićem, međutim njezini počeci mogu se pripisati starijemu Držiću, Džori, i njegovoj pastirskoj eklogi *Radmio i Ljubmir*²¹. Pavić pak kao prvu dubrovačku dramu određuje Vetranovićevo *Uskrsnuće Isukrstovo*²², međutim Pavićev je tekst stariji od otkrića dablinskoga rukopisa u kojemu je pronađena Džorina ekloga. Klasični su utjecaji veoma prisutni u drami, u svim njezinim žanrovima. U Italiji su se izvodile Plautove i Terencijeve komedije i Crijević je plautističke utjecaje donio u Dubrovnik. Iz tih se utjecaja u Italiji

¹⁸ Usp. Kombol 1949: 293.

¹⁹ Usp. Batušić 1978: 18-24.

²⁰ Usp. Batušić 1978: 26.

²¹ Usp. Franičević 1983:

²² Usp. Pavić 1871.

razvija učena komedija (*commedia erudita*)²³ koju u hrvatskoj renesansnoj književnosti kasnije razvija Marin Držić. Renesansni dramski lik nova je pojava u književnosti, razlikuje se od likova srednjovjekovnih drama. On je samosvjesni pojedinac, zaokupljen svojim ciljevima i vođen nagonom samoodržanja. Ono što ga vodi u njegovim postupcima nije kao prije milost, sudbina ili razum, već osjećaji, strast, afekt²⁴. Drame su se u renesansi izvodile uglavnom u pokladno doba, a u njima su glumili isključivo muškarci.

Od dramskih su se žanrova u renesansnoj književnosti pisala prikazanja, pastore, mitološke drame, tragedije i komedije. Najmanje uvjeta za razvoj u našoj je sredini imala tragedija i ona se posljednja i pojavila, u drugoj polovici 16. stoljeća²⁵. Sve tragedije bile su prijevodi, nije postojala nijedna originalna tragedija naših pisaca.

Porijeklom još iz srednjega vijeka, u renesansi su jedan od najstarijih žanrova prikazanja. Najpoznatija su Vetranovićeva. Svi motivi u njegovim prikazanjima preuzeti su iz Biblije, međutim Vetranović u njih unosi mnogo svjetovnih, pastoralnih, dramskih i humorističnih elemenata da se neka prikazanja gotovo mogu smatrati svjetovnim dramama²⁶.

Pastore ili pastirske igre i mitološke drame još su jedan od popularnih žanrova hrvatske renesansne dramske književnosti. Pastoralne ili mitološke drame opisuju život u skladu s prirodom, dok su likovi takvih drama većinom pastiri, pastirice, vile, satiri i druga mitološka bića među kojima se uspostavljaju jednostavni odnosi neuzvraćene ljubavi, nadmetanja oko ljubavi, djevojke i slično. Najčešće ovakve drame završavaju sretno²⁷ pjesmom i plesom, *tancem*. Krajolik u kojemu se odvija radnja pastore najčešće je idiličan; priroda, livada ili šuma. Krajolik može biti i alegorija za neko područje, kao što je primjerice slučaj kod Nalješkovića, o čemu će biti riječi kasnije. Prema *Pojmovniku teatra*, pastorela je dramski komad koji veliča jednostavni pastirski život kao uzor nevinoga, utopijskog življenja, nostalgičnoga za dobrim starim vremenima²⁸. Stilsku komponentu pastorela dijeli i s raznim oblicima lirskoga ljubavnog pjesništva pa se u njoj mogu naći petrarkistički stilemi i figure. Još jedna poveznica pastorela i lirskoga pjesništva je to što se pastorela kod nas razvila iz ekloge, pastirskoga razgovora, a prvi je takav primjer Džorin *Radmio i Ljubmir*²⁹.

²³ Usp. Batušić – Švacov 1986: 452.

²⁴ Usp. Batušić – Švacov 1986: 454.

²⁵ Usp. Kombol 1949: 298.

²⁶ Usp. Franičević, Švelec, Bogišić 1974: 23.

²⁷ Usp. Rafolt 2009: 141.

²⁸ Usp. Pavis 2004: 259.

²⁹ Usp. Pavličić 2009: 575.

Najpoznatija je pastorala Držićeva *Tirena*, a osim njega pastoralne su drame pisali Nikola Nalješković, Mavro Vetranović, Dominko Zlatarić, Antun Sasin, Sabo Gučetić Bendevišević, Frano Lukarević Burina...

2.3.1. Komediya

Od svih dramskih žanrova u renesansi je najuspješnija, i za ovaj rad najvažnija, komedija. Komediya se tradicionalno određuje pomoću triju kriterija suprotstavljenih tragediji: likovi komedije pripadaju nižim društvenim slojevima, rasplet je sretan, cilj joj je nasmijati gledatelja³⁰. Ovi kriteriji primjenjivi su i na hrvatsku renesansnu komediju. Komedije su imale uzore i u talijanskoj i u klasičnoj književnosti, međutim autori su u njih unijeli i neke originalne i realistične elemente, primjerice motive iz dubrovačke svakodnevice, neke obrede i elemente iz folklora, narodna imena likova i slično. Najveći klasični uzori našim su komediografima bili Plaut i Terencije. „Idealan model plautovsko-terencijske dramaturgije“ navodi se u *Leksikonu Marina Držića*³¹ „čini čvrsta aktantska struktura, dakle staleški, etnički i rodno raznolik sastav likova među kojima se uspostavljaju najrazličitiji odnosi, konvencionalni ili pak konvencionalizirani zapleti koje najčešće provociraju sukobi između starih i mladih, zabune uzrokovane zaljubljuvanjem, raznovrsne financijske prevare itd.“ Upravo je plautovsku komediju u Dubrovnik donio već spomenuti Ilija Crijević. Tematika je antičkih drama život običnoga čovjeka u situacijama u kojima je oslobođen najrazličitijih pravila i konvencija, odnosno u privatnoj sferi. Tu se čovjek manje kontrolira, spontaniji je, vjerniji sebi i svojoj prirodi i do izražaja lakše dolaze čovjekove pozitivne i negativne osobine³². Upravo takav tip komedije koji donosi motive iz svakodnevnoga života običnih ljudi odgovara našim renesansnim autorima.

Komedije su se u Dubrovniku uglavnom izvodile u vrijeme poklada tijekom kojih je vladalo prividno bezvlađe. Glavni je cilj komedija bio nasmijati i zabaviti gledatelja, međutim katkada su one imale i kritičku funkciju, kao primjerice kritizirati vlast (kod Držića) ili instituciju braka (kod Nalješkovića). U Držićevu prologu Dugoga Nosa u komediji *Dundo Maroje* spominju se „ljudi nahvao“ kao zli i pokvareni ljudi. „Ljudi nahvao“ zapravo su, prema nekim tumačenjima, alegorija dubrovačke vlastele. Posebice od otkrića Držićevih

³⁰ Usp. Pavis 2004: 191.

³¹ Usp. Senker, Rafolt 2009: 402.

³² Usp. Švelec 1990: 119.

urotničkih pisama, književni su teoretičari počeli čitati njegova djela na drukčiji način pa se drukčije tumače i moralno-antropološki monolozi nekih Držićevih likova kao što su Pomet, Tripče Kotoranin ili Dživo iz *Skupa*³³. Međutim, renesansna je komedija provokativan žanr u kojemu je dopušteno kritizirati stvarnost te osobne i društvene mane. Osim toga, to je u skladu s karnevalom za čijeg su se trajanja, kao što je već spomenuto, izvodile komedije. Držić gotovo uvijek ostvaruje neki oblik povezanosti s dubrovačkom stvarnosti u svojim komedijama, ali to nije politička pobuna, već moralna osuda, kršćanski humanizam ili literarna polemika³⁴.

Poznato je da su postojale novčane i zatvorske kazne za one koji su izvodili predstave, pjevanja ili maskiranja bez dopuštenja vlasti. Ta činjenica govori da su pokladne povorke i maske, njihove recitacije i pjevanje vladi zasigurno bile izvor neugodnosti, jer su se osim za zabavu iskorištavale i za porugu i satiru³⁵. Komedije su tematizirale sadržaje koji prikazuju i analiziraju ljudsku narav, vrline i mane, sferu privatnosti, ali i odnos prema drugome i drukčijemu³⁶. Batušić i Švacov ističu kako sve komedije imaju jedinstveno i zajedničko obilježje: jasno i čvrsto izraženo htijenje svojih često smiješnih protagonista koje na djelovanje potiču snažna čuvstva te strasna želja da postignu cilj koji je obično za naše današnje poimanje manje vrijedan³⁷.

2.4. Maskerata u renesansi

Još jedan žanr preuzet iz talijanske književnosti u hrvatskoj renesansi bila je maskerata. Maskerata je mješovit lirsko-dramski žanr karakterističan za dubrovačku kulturu 16. stoljeća³⁸. Neki književni teoretičari zanemaruju izvedbeni karakter maskerata, no za većinu se takvih tekstova pretpostavlja da su bili namijenjeni izvođenju. Poput komedija, i maskerate su se publici predstavljale u vrijeme poklada. Maskerata je monološka pjesma, a govornik je najčešće predstavnik neke skupine ili zanata ili je čak pripadnik nekoga dalekog i egzotičnog naroda. Pjesma može biti u prvome licu jednine ili množine, odnosno ponekad govori samo predstavnik (koji uglavnom nije individualiziran), a ponekad cijeli kolektiv. Govornik se uvijek na početku predstavi, kaže odakle dolazi ili kakav kolektiv predstavlja te

³³ Usp. Kunčević 2009: 838.

³⁴ Usp. Bogdan 2015: 27-28.

³⁵ Usp. Švelec 1968: 193.

³⁶ Usp. Fališevac, Novak, Rafolt 2009: 662.

³⁷ Usp. Batušić – Švacov 1986: 453-454

³⁸ Usp. Bogdan 2005: 140.

često adresira publiku (najčešće žene) i poziva na slušanje. Nakon toga govori o različitim temama na uglavnom komičan način; od svojega života, putovanja i zgoda na kakve je naišao, zanata i ostalih vještina kojima vlada pa do ljubavi te ljubavnih i „medicinskih“ savjeta ženama. Na kraju maskerate govornik često traži nešto za uzvrat; hranu, novac ili čak seksualne usluge. Osim što su komične, maskerate su vrlo često i lascivne ili lascivno-aluzivne. Za razliku od većine renesansne poezije pisane dvostruko rimovanim dvanaestercem, maskerata je pisana uglavnom osmercem. Osmerac omogućuje lakše scensko izvođenje i recitiranje, što je jedan od mogućih pokazatelja da je maskerata bila namijenjena izvođenju. Zbog monološkoga karaktera, elastičnosti forme ili zbog komičnosti, maskerata se s vremenom odvojila od prigode za koju je stvarana i osamostalila se kao zasebna književna vrsta. Međutim, do baroka se ponovno vratila u pučku sferu; poznatiji barokni pisci nisu se njome bavili³⁹. Najstarije su maskerate u renesansnoj književnosti *Trgovci*, *Armeni i Indijani*, *Dvije robinjice* i *Lanci*, *Aleman*, *trumberati* i *pifari* Mavra Vetranovića, dok je najpoznatija i najuspješnija maskerata Pelegrinovićeve *Jeđupka*.

Podrijetlo je maskerata u talijanskoj književnosti. Prve maskerate nastajale su u toskanskoj regiji, u Sieni te u Firenci na dvoru vladara Lorenza de' Medicija koji je volio poklade i slavlje i sam pisao maskerate, i to lascivnoga sadržaja. I ostali su se pjesnici povodili za njim te pisali maskerate o ljubavi u kojima su razne maske otvoreno pozivale na uživanje i razbludnost⁴⁰. Petković donosi nekoliko likova koji se javljaju u firentinskim maskeratama. Cingare su bile glavni likovi maskerata s cigankama, cingareski ili jeđupki. One su opisivale svoj jadni život i sve nevolje kroz koje su prošle na svojem putovanju. Vilenice su slično cingarama opisivale avanture iz svoje prošlosti, opisivale uzbudljiva putovanja na kojima su susrele razna bića, da bi na kraju hvalile gospođu kojoj se obraćaju i isticale njezinu ljepotu. Vilenice su se služile i čarobnim predmetima. Postojale su i gatare. Gatale su u vrijeme poklada i njihova predviđanja budućnosti bila su u pravilu pozitivna, proricale su sreću⁴¹. U našim renesansnim maskeratama uglavnom nema vilenica niti njihovih čarobnih predmeta, ali iz talijanske književnosti je zasigurno preuzet lik ciganki koje gataju gospođama. Jedno je od obilježja maskerata lascivna aluzivnost. Najčešće su maskerate imale dvije razine – doslovnu i prenesenu. Autor je bio vještiji što je s više varijacija na doslovnoj razini mogao dočarati ono na prenesenoj⁴². Još je jedna razlika talijanskih i naših ciganki u

³⁹ Usp. Pavličić 2011: 24

⁴⁰ Usp. Petković 1950: 5.

⁴¹ Usp. Petković 1950: 13.

⁴² Više o tome u poglavlju o Nalješkovićevim maskeratama.

tome što su se naše ciganke pri gatanju i davanju raznih savjeta koristile ljekovitim i čarobnim korijenjem i raznim travama te ljubavnim napitcima, dok su toskanske samo gatale. Petković spominjanje ljekovitoga bilja i korijenja te ljubavnih napitaka pripisuje našim narodnim vjerovanjima i praznovjerju. Čak i gatanje, kojega je bilo i u Italiji, pripisuje našem narodnom praznovjerju i praznovjernoj literaturi⁴³.

2.5. Pokladno razdoblje u Dubrovniku

Za hrvatska je renesansna scenska djela, pa tako i za Nalješkovićeve drame i maskerate o kojima je u ovome radu riječ, važno vrijeme izvođenja. Dramska su se djela, ali i razni plesovi i igre, uglavnom izvodila u karnevalsko vrijeme. Prilike u Dubrovniku u 16. stoljeću bile su dobre za pojavu karnevalskih djela. Materijalno blagostanje jednog dijela i materijalna sigurnost većine stanovništva pogodovali su pojavi veselja, vedrine i neobuzdanosti kod Dubrovčana⁴⁴. U vrijeme je karnevala vladao pomalo drukčiji poredak na dubrovačkim ulicama. Dubrovačka vlastela imala je inače glavnu riječ u Republici i nitko se nije mogao miješati u njihove poslove pa čak ni Crkva. Strogo su kažnjavani svi prijestupnici kojima su vrlo često pripadali oni koji su izrekli nešto pogrešno protiv vlasti. Zbog toga su dubrovački autori bili vrlo oprezni u svojim djelima, ne prozivajući nikada vlastelu izravno. U vrijeme je poklada vlast popuštala svoje uzde, a građanstvo je imalo više slobode. Poklade su bile vrijeme prividne anarhije. Plemstvo je također sudjelovalo u pokladama, ali su one prvenstveno pripadale kulturi puka. Bošković-Stulli iznosi: „U pozadini dubrovačke razvijene književnosti i umjetnosti, kazališta i kulturnih priredaba u dvorcima, odvijao se život bezimenog puka s njegovim običajima, svečanostima, zabavama: za božićnih i novogodišnjih kolenda, pokladnih maskara i veselja s prigodnim šalama, zadirkivanjem i raspojasanim pjesmama. U tome je puk nalazio oduška na svojem prostoru, na dubrovačkim ulicama i trgovima. Tu se ostvarivalo i kazalište dubrovačkoga puka.“⁴⁵

Kako su se u vrijeme poklada izvodile komedije, pokladne pjesme, a i mnoga druga djela s komičkim elementima, s tim je razdobljem godine povezana smjehovna kultura. Pišući o (narodnome) smjehovnom stvaralaštvu i smjehovnim formama Bahtin iznosi tri njihova osnovna oblika:

⁴³ Usp. Petković 1950: 40-43

⁴⁴ Usp. Bogišić 1971: 79.

⁴⁵ Usp. Bošković-Stulli 1991: 41.

- obredno – predstavljачke forme (karnevali, ulična prikazanja),
- književna smjehovna djela (parodije, usmena i pisana djela, na latinskome i narodnome jeziku),
- različite forme i žanrovi slobodnijega uličnog govora (psovke, kletve, proklinjanja)⁴⁶.

Na dubrovačkim su ulicama povezana bila sva tri oblika, međutim za ovaj rad važna su prva dva – tijekom karnevala izvodila su se ulična prikazanja te djela na narodnome jeziku s komičkim i često parodijskim elementima. Bahtin piše o karnevalu u srednjemu vijeku, međutim njegove se odrednice mogu primijeniti na odlike karnevala u renesansnome Dubrovniku. Karneval nije umjetnička forma, već stvarna, iako privremena, forma života. Stvara se kao suprotnost običnome, vankarnevalskom životu⁴⁷. Nekoliko je važnih odrednica karnevala:

- ukidanje svih hijerarhijskih odnosa, privilegija, normi i zabrana,
- logika izokrenutosti, svođenje visokoga na nisko, parodije ozbiljnoga (obreda, književnih djela i sl.),
- univerzalnost, općenarodnost karnevala i karnevalskoga smijeha⁴⁸.

Kalendarski su se karnevali održavali između dvaju važnih crkvenih blagdana; Tri kralja i pripreme za Uskrs, odnosno korizme. Tijekom karnevala vlada anarhija, djelomično prestaje uobičajeni poredak stvari, međutim to je samo prividno. Narav karnevala društveno je regulirana i karneval, iako je predah od hegemonije, zapravo je učvršćuje. Bahtin je zanemario te činjenice i pomalo prenaglasio oslobađajući karakter karnevala. Za razliku od većine ostalih blagdana u našem kalendaru, karneval nije potpuno kristijaniziran i povezan s crkvom. Svećenstvo i crkvene vlasti neodlučni su: s jedne su strane osuđivali karnevalsku raspojasanost i neumjerenost, vidjevši u njima utjelovljenje zla i odjeke poganstva, a s druge strane nikada nisu zatrli taj običaj, kontrolirano i vremenski omeđeno ludovanje bilo je potrebno kao protuteža vrijednostima kršćanskoga života⁴⁹. Karneval i funkciju komedije spominje i Critchley nazvavši je lakrdijaškom komedijom. Lakrdijaška je komedija funkcija potiskivanja, ali i reakcija na njega. To objašnjava zašto su tijekom karnevala dopuštena izvrtanja teološkoga i političkoga poretka i naizgled razuzdan i izgrednički humor. Djela komičke subverzije ne dovode u pitanje dominantni poredak, već ga ponovno uspostavljaju

⁴⁶ Usp. Bahtin 1978: 10.

⁴⁷ Usp. Isto: 14-20.

⁴⁸ Usp. Isto: 11-20.

⁴⁹ Usp. Lozica 1997: 10.

nudeći kratkotrajno komičko olakšanje. Nakon karnevala dolazi korizma, a jedno ne može postojati bez drugoga⁵⁰.

Što se tiče drugoga Bahtinova oblika smjehovnog stvaralaštva, književnih smjehovnih djela, u našoj su renesansnoj književnosti dosta prisutna. Pisala su se djela s raznim komičkim elementima, parodijama ozbiljnih književnih djela i postupaka ili crkvenih obreda, grotesknim slikama iz dubrovačke svakodnevice i sl. U takvim djelima dolazi do snižavanja svega apstraktnoga i visokoga. Ismijava se ono ozbiljno, a zastrašujuće postaje bezazleno i smiješno⁵¹.

Kao što je navedeno ranije, karnevali i smijeh su općenarodni, univerzalni, pripadaju svima. Humor i vic, šala također su oblici zajedničkoga smisla, zdravoga razuma, zajednički su svim ljudima⁵².

2.6. O pojmu komičkoga

U *Pojmovniku teatra*⁵³, uz napomenu da se ne ograničava samo na komediju, navode se tri odrednice komičkoga:

- kao antropološki fenomen, komičko odgovara nagonu za igrom, čovjekovoj sklonosti šali i smijehu, njegovoj sposobnosti da uoči neobične i smiješne aspekte materijalne i društvene stvarnosti,
- kao oružje društvene kritike, komičko pruža sredstvo za kritiziranje vlastite sredine, prikriivanje neslaganja pomoću kakve duhovite dosjetke ili groteskne farse,
- kao dramska vrsta, komičko u središte radnje smješta sukobe i peripetije koji svjedoče o domišljatosti i optimizmu čovjeka kojega su zadesile nedaće.

S prvom se odrednicom može povezati sam karneval, ali i komička književnost. Karnevali sadrže mnogo smijeha, šale i zabave te elemente igre u dramskome smislu. Odražavaju čovjekovu sklonost igri i humoru, pridonose psihičkome olakšanju izazvanome komičkim efektom. Već je spomenuto da se u vrijeme karnevala stvara drukčiji, izokrenuti poredak suprotan svakodnevnome. To povezuje karneval s komičkim jer komički je svijet izvrnuti, naglavce postavljeni svijet. U njemu su uzročni lanci pokidani, društveni običaji izokrenuti, a

⁵⁰ Usp. Critchley 2007: 82.

⁵¹ Primjerice, vrag ili smrt postaju bezazleni u vrijeme karnevala.

⁵² Usp. Critchley 2007: 80.

⁵³ Usp. Pavis 2004: 194.

zdravorazumska racionalnost uništena⁵⁴. Osim što je povezano s karnevalom, komičko odgovara nagonu za igrom, a s igrom je povezano kazalište. Na taj su način povezani i isprepliću se komičko, karneval, igra i kazalište. Igra i kazalište imaju načela i pravila. Igra je radnja koja se doima fiktivnom i smještenom izvan svakodnevnoga života, a ipak potpuno zaokuplja igrača. Obavlja se u jasno ograničenom vremenu i prostoru, prema uredno zadanim pravilima. Sadrži element napetosti, neizvjesna je. Na takav bi se način mogla opisati i kazališna igra⁵⁵. U kazalištu postoje pravila ponašanja, radnja je fiktivna, izvan svakodnevnoga života te neizvjesna. Dodatna je komponenta koju kazalište ima publika. U kazalištu komička situacija proizlazi iz prepreke na koju likovi nailaze. Prepreka, koju je stvorilo društvo, sprečava realizaciju nekoga plana, daje za pravo negativcima ili vlasti i junak se neprestano o nju spotiće⁵⁶. Caillois klasificira igre u četiri skupine:

- *agon* – natjecanje u umjetno stvorenim uvjetima i s jednakim izgledima za natjecatelje;
- *alea* – igre na sreću, ne ovise o igraču i on ne može imati utjecaj na njih;
- *mimicry* – pretvaranje, igra koja podrazumijeva prihvaćanje iluzije, zatvorenoga i izmišljenog svijeta;
- *ilinx* – igre koje izazivaju vrtoglavicu i na trenutak poljuljaju stabilnost percepcije⁵⁷.

Kazališne predstave ulaze u treću skupinu, odnosno *mimicry*. U kazalištu „igrač“ glumi da je nešto drugo, prurušava se, privremeno odbacuje svoju ličnost i nosi masku. Međutim, njegov cilj nije maskiranjem ili prurušavanjem uvjeriti nekoga da je nešto drugo jer su gledatelji svjesni da je sve što vide iluzija. Važno je samo da glumac ne učini pogrešku zbog koje bi gledatelj odbacio iluziju⁵⁸. Za dramu je još važan i *agon*. *Agon* obilježava konfliktni odnos između protagonista koji se sučeljavaju u dijalektici govora i odgovora. Protagonisti se potpuno unose u raspravu koja postaje važnim obilježjem dramske strukture i tvori sukob⁵⁹.

Igra u književnosti može biti prisutna kao tema ili kao načelo i pri tome služiti za postizanje komičkoga efekta. Igra kao tema u književnosti prisutna je, primjerice, u zagonetkama i natpjevavanjima koje imamo kod Hektorovića i Zoranića. Igra može postojati

⁵⁴ Usp. Critchley 2007: 12.

⁵⁵ Usp. Pavis 2004: 130.

⁵⁶ Usp. Pavis 2004: 196.

⁵⁷ Usp. Kajoa 1965: 44-56.

⁵⁸ Usp. Kajoa 1965: 50-54.

⁵⁹ Usp. Pavis 2004: 21.

kao izvedba, performativ u književnosti. Takva je igra prisutna kod Držića u *Tireni* i *Noveli od stanca*, ali i kod Nalješkovića u dramama gdje izaziva komički efekt i ponajprije je iz tog razloga uvedena u djelo. Igra se može koristiti i kao ludički postupak u književnosti unutar samoga teksta. Igrom se kao ludičkim postupkom može koristiti na mnogo načina, primjerice ispreplitanjem diskursa, uvođenjem zbilje u književnost, zatim u lirici gomilanjem figura, pjesmom kao dosjetkom, pjesmom figurativnoga grafičkog oblika i sl. Pri tome obično sadržaj nije primaran, već je važan efekt začudnosti koji se postiže te ponovno komički efekt.

Komičko kao oružje društvene kritike može se uočiti u mnogim djelima renesansnih autora, primjerice kod već spomenutih Marina Držića i Nikole Nalješkovića, o čemu će još biti riječi. Neki od motiva koji su imali komički efekt, a u isto su vrijeme poslužili kao oružje društvene kritike kod gore spomenutih autora su likovi i situacije iz neposredne sredine, odnosno dubrovačke svakodnevice, zatim sukob starih i mladih zbog generacijskih razlika i međusobnog neshvaćanja, kritika materijalizma, ženski likovi, primjerice sluškinje i njihov položaj ili djevojke koje su bile prisiljene otići u samostan. Od svih dramskih vrsta komičko ponajviše dolazi do izražaja u komedijama, i ponovno je tu za renesansnu književnost najvažniji Marin Držić.

Prilikom analize upotrebe smjehovno-karnevalskih, komičkih elemenata za prikazivanje izvanknjiževne stvarnosti u djelima treba voditi računa o tome koja je točno njihova funkcija. Osim već spomenute kritičke funkcije, komički elementi mogu na pozitivan način prikazivati izvanknjiževnu zbilju ili izražavati slaganje s nekom ideologijom. Rafolt, prilikom analize Nalješkovićevih drama, taj prvi model izvanknjiževne aluzije naziva ludensom (ludičkim) i ističe da pretpostavlja igru kao zabavu s afirmativnim vrijednosnim predznakom prema izvanknjiževnoj zbilji. Izvorište ludičkome je u svakodnevici i ono ne kritizira zbilju, ne sadrži ništa subverzivno, nego nastoji sagledati mane i nesavršenosti svakodnevice sa simpatijom. Ludički postupci izazivaju smijeh. Drugi model naziva političkim i njime se pisac služi da bi se sukobio s dominantnom ideologemskom mišlju ili je negirao. Politička strategija piscu služi za političku subverziju, kritiku⁶⁰. Zbog političkoga poretka u Dubrovniku, kritika vlasti, ako je postojala u književnome djelu, obično je bila prikrivena.

Dunja Fališevac razlikuje pojmove smiješnoga i komičkoga. Smiješno je osobina čovjeka, osobina karaktera koja ne mora biti stalna mana, nego i neka povremena koja

⁶⁰ Usp. Rafolt 2009: 37-40.

povređuje određenu društvenu normu te se može osuditi. Komičko je pak osobina situacije, proizlazi iz prigode koja može zadesiti jednu ili više osoba, a one pritom ne moraju za to biti odgovorne pa ih ne možemo osuditi. Komičko nije socijalni, već antropološki fenomen, uvjetovan pozicijom čovjeka u svijetu⁶¹. Iz ovoga slijedi da u nekome djelu mogu postojati i smiješni i komični elementi. Smiješni bi proizlazili iz likova i njihovih karaktera, a komični pak iz komičnih situacija u kojima se likovi nalaze.

Nekoliko je teorija o tome zašto se uopće smijemo, čemu služi humor i komičko. Smijemo se zbog osjećaja superiornosti nad drugima, zbog naše izvrsnosti koju smo spoznali uočavajući slabosti drugih. Smijemo se zbog zatomljene nervozne energije čije oslobađanje kroz smijeh donosi ugodu. Humor proizlazi iz doživljaja nepodudarnosti onoga što znamo ili očekujemo s onim što se dogodi u šali⁶². Gledajući, primjerice, izvedbe komičnih djela kakva su pisali Držić i Nalješković gledatelji su se smijali iz sva tri razloga. Uočavajući slabosti likova u tim djelima mogli su se osjetiti superiornijima, smijeh im je donosio ugodu, a zasigurno nisu očekivali preokrete kakvi se događaju u komičnim djelima.

⁶¹ Usp. Fališevac 1995: 29-30.

⁶² Usp. Critchley 2007: 13-14.

3.0. Drame Nikole Nalješkovića

3.1. Problem žanra i književni utjecaji

Nikola Nalješković napisao je sedam dramskih tekstova u rukopisima označenih brojevima i nazvanih „komedijama“. Tijekom povijesti književni su teoretičari Nalješkovićeve dramska djela različito određivali. Oko prva četiri teksta većina se autora⁶³ slaže nazivajući ih pastirsko-mitološkim igrama, pastirskim igrama, pastoralama i eklogama⁶⁴. Oko pete i šeste „komedije“ autori se također slažu nazivajući ih farsama⁶⁵. Međutim, Vodnik peti, šesti i sedmi dramski tekst naziva komedijama uz napomenu da su „komedije vrlo raspojasane, porodični život dubrovački prikazan je u grubim crtama, pisac upotrebljava najkrupnije izraze, kompozicija je posve jednostavna, pače prve dvije komedije samo su dramske scene, a jedino treća, izvedena u tri čina, nešto okrnjena, stoji donekle bliže maniri suvremene plautovske talijanske komedije.“⁶⁶ Osim Vodnika, Bogišić sedmi tekst smatra komedijom⁶⁷, a s njim se slaže i Franičević koji je naziva „pravom“ komedijom⁶⁸. Kombol samo napominje da se sedmi tekst po svojem obliku približava tadašnjoj komediji, ali da je i dalje blizak farsu⁶⁹.

Prve četiri Nalješkovićeve „komedije“ nazivaju se, dakle, pastoralama. Nalješkovićeve su pastore predstavnice dramske vrste koja nastavlja antičku tradiciju pastirskoga dijaloga koji je svoje vrhunce doživio u Vergilijevim eklogama. U talijanskim pastoralama teme i motivi bili su zajednički većini pastoralu; pastiri nesretno zaljubljeni u vile, njihovi dijalozi, zazivi smrti, te pjesma i igra⁷⁰. Đorđević zaključuje da su svi elementi karakteristični za talijansku pastoralu prisutni i kod Nalješkovića; nerazvijena radnja, nema podjele na činove, na pozornici su u isto vrijeme najčešće samo dva lica, sve do kraja kada se i ostali pridružuju u plesu i pjesmi, zatim motivi ljubavi, ljepote, otmice te idilični kontekst u kojemu se radnja odvija. Drame sadrže uobičajene likove: zaljubljeni seljak, vile, pastiri te robinja, a likovi nisu

⁶³ Navedena su razmatranja samo nekolicine autora.

⁶⁴ Usp. Bogišić 1971: 83, Franičević 1983: 431, Kombol 1961: 147, Muhoberac 2000: 520, Đorđević 2005: 210, Vodnik 1913: 160.

⁶⁵ Usp. Bogišić 1971: 84, Franičević 1983: 431, Đorđević 2005: 247, Švelec 1990: 133, Kombol 1961: 147, Muhoberac 2000: 520.

⁶⁶ Usp. Vodnik 1913: 161.

⁶⁷ Usp. Bogišić 1971: 84.

⁶⁸ Usp. Franičević 1983: 431.

⁶⁹ Usp. Kombol 1961: 149.

⁷⁰ Usp. Đorđević 2005: 209.

okarakterizirani⁷¹. Nalješkovićeve su pastore, kao i ostale renesansne pastore, nasljedovale antičke modele, ali preuzele i suvremene, pučke elemente. Tijekom razvoja pastore na nju su utjecali konvencionalni, idealno-bukolički, mitološki i petrarkistički elementi, ali i pučki, rustikalni elementi. Tako se tijekom renesanse stvara pastirsko-seljačka poezija kojoj je glavni cilj pokazati običaje, jezik, psihologiju u susretu grada i sela, istaknuti razlike i izazvati smijeh. Unose se i elementi pučkoga izražavanja poput narječja, poslovice i narodnih pjesama. Unose se i mitološki elementi pogodni stvaranju alegorije pa pritom i političkih aluzija. Nalješković je, uvijek sklon da se osvrne na dubrovačke prilike, u mitološkim elementima pronašao prikladan oblik u kojemu može iznijeti svoju misao i odnos prema gradu⁷². Kao i mnogi renesansni pjesnici, Nalješković je okrenut svome tlu i njegove su mitološke scene alegorija na prilike u kojima su rođene, dok je Dubrovnik u prvome planu⁷³. Raspon motiva u Nalješkovićevim pastoralama kreće se od klasično-mitoloških, preko pastirsko-seljačkih do šaljivih, komičko-lakrdijskih.

Peta i šesta komedija u žanrovskome smislu prve su farse u hrvatskoj književnosti. Naslanjaju se na tradiciju srednjovjekovnih farsa i antički mim⁷⁴. Rafolt u *Leksikonu Marina Držića* navodi: „Za farsu je specifična gruba i naturalizirana komika na granici groteske i lakrdije, koja vlastito izvoriste ima u koncepciji bahtinovske karnevalizacije stvarnosti i grotesknoga realizma. Grubi i sirovi humor proizlazi iz karakterizacije njezinih protagonista, njihovih najrazličitijih mana i tjelesnih nedostataka, pri čemu se pozornost redovito prebacuje na materijalnu, nagonsku, bestijalnu i seksualnu stranu ljudske prirode (...). Njezini su likovi pripadnici različitih društvenih slojeva, najčešće oni s dna društvene ljestvice, pa se i radnja često smješta u pučku svakodnevicu.“⁷⁵ Kao što je iskoristio alegoriju pastore da prikaže Dubrovnik, Nalješković ovdje koristi grotesknost i humor farse kako bi prikazao i kritizirao dubrovačku svakodnevicu i obiteljske probleme.

Talijanska književnost utjecala je na našu renesansnu dramu, pa tako i na razvoj farse. Nalješković je za svojega života mnogo putovao, a često je boravio u Veneciji i upravo je venecijansko-padovanska farsa mogla utjecati na njegove kasnije farse. Obilježja su tih farsa surova realističnost, ciničnost, nemoralnost, često i opscenost, te imaju cilj nasmijati publiku.

⁷¹ Usp. Đorđević 2005: 210.

⁷² Usp. Bogišić 1971: 86.

⁷³ Usp. Franičević 1983: 432.

⁷⁴ Usp. Muhoberac 2000: 520.

⁷⁵ Usp. Rafolt 2009: 216.

Pružale su sliku iz svakodnevnoga života, a radnja i zaplet su jednostavni⁷⁶. Nalješkovića je takav tip farse mogao potaknuti da na otvoren i naturalistički način prikaže dubrovački život. Teme su se nudile u izobilju, jer je obiteljski život maloga grada kao što je bio Dubrovnik, bio poznat svima u gradu⁷⁷.

Đorđević piše o dvama autorima koji su svojim farsama vjerojatno utjecali na Nalješkovića: Pietru Antoniu Caracciolu i Giovanu Giorgiju Alioneu. Nalješkoviću su mogli odgovarati likovi koje je Caracciolo unosio u svoje farse, poput građana, odvjetnika, muževa i žena, služavki i svećenika. Caracciolov utjecaj moguć je i u prikazu svakodnevice, obiteljskoga života, odnosa koji vladaju među ukućanima te laži i prevara. Alione je također svoje farse obogatio prizorima iz svakodnevnoga života, a unio je u svoje farse nazive jela, odjeće i namještaja. Nalješković je mogao od njega preuzeti prizore socijalnih prilika i običaja svojega grada, nabranje odjeće i nakita, ali i izrugivanje svećenicima, što je također prisutno kod Alionea⁷⁸.

Sedma Nalješkovićeva „komedija“ razvijenija je od prethodnih dviju farsa, ali i dalje je neki autori ne smatraju pravom komedijom. Ima neka obilježja plautovske eruditne komedije i rimskoga mima, a u scensko-dramaturškom smislu prvi put se u hrvatskoj književnosti u dramu unosi i prostor renesansne komedije, odnosno trg i ulica⁷⁹. Unatoč tomu što je podijeljena na činove, Đorđević sedmu „komediju“ također smatra farsom jer joj je radnja svedena na osnovni problem i jedna jedina intriga zapletena je oko tog problema⁸⁰. U usporedbi s prethodnim dramskim djelima, sedma je „komedija“ zaokruženija i kompozicijski složenija. Nalješković je namjeravao napraviti komediju širih razmjera; u komediji je izašao na ulicu, povezao dvije obitelji i nekoliko tipova, ocrtavajući odnose dubrovačkog života širih i dubljih razmjera. Podijelivši je uz to u tri čina, Nalješković se udaljio od oblika farse, ali ipak nije stvorio renesansnu eruditnu komediju⁸¹.

⁷⁶ Usp. Bogišić 1971: 104.

⁷⁷ Usp. Bogišić 1971: 105.

⁷⁸ Usp. Đorđević 2005: 249-251.

⁷⁹ Usp. Muhoberac 2000: 520.

⁸⁰ Usp. Đorđević 2005: 255.

⁸¹ Usp. Bogišić 1971: 112.

3.2. Komedija I.

Nalješkovićev se prvi dramski tekst, označen u rukopisima kao *Komedija I.*, određuje kao pastorala. Započinje prologom u kojemu se apostrofiraju „ljudi i žene“, pozivaju na slušanje te se iznosi kratak sadržaj onoga što će biti prikazano u drami. Na jednome mjestu govornik prologa upozorava gledatelje na komičnu scenu gdje „će imati smijeh“. Pastorala tematizira nesretnu ljubav pastira Radata zaljubljenoga u vilu. Vila ga odbija, ali samo kako bi iskušala njegovu ljubav – potajice i ona voli njega. Nakon ignoriranja savjeta prijatelja Ljubmira i starice vračare Radat se ubija. Vila ga pronalazi, žali za njim, te ga uz pomoć svojih družica vila oživljava. Pastorala završava sretno, pjesmom i plesom.

Radnja pastorele smještena je u lug. U uvodnoj pjesmi vila opisuje se na idiličan način ljepota i blagostanje toga luga te se zahvaljuje Bogu na milosti i miru u kojemu žive. Mnogi su renesansni autori u svojim djelima slavili Dubrovnik i dubrovačku slobodu. To se može iščitati i iz Nalješkovićeve uvodne pjesme i opisa luga. U stihovima:

Kolike druge vil od svoje mladosti
život su provodil' u svakoj radosti,
a sada u mukah život svoj provode
sužne se u rukah od družijeh nahode.
(stihovi: 41-44)⁸²

aludira se na druge hrvatske gradove koji su ranije bili sretni i slobodni, da bi kasnije svoju slobodu izgubili u mletačkim ili turskim rukama.

Glavni je lik pastorele pastir Radat koji, zaljubljen u vilu, niže stihove nalik petrarkističkima u pohvalu vilinoj ljepoti i vladanju. Radat opisuje njezinu ljepotu, svoju ljubavnu bol, zaziva smrt, obećava vili doživotnu službu i dr. – nižu se motivi preuzeti iz petrarkističke poezije, no izrečeni nižim registrom, manje učenim, seljačkim jezikom. Gledateljima toga vremena, naviknutima na visoku petrarkističku poeziju, pokušaji takvih stihova iz usta pastira zasigurno su zvučali komično, posebice jer su prekidani vilinim upadicama. Primjerice, kada Radat moli vilu da joj cjeliva ruke, a ona se žali da ju je svojim rukama isprljao:

RADAT:
Neka ti daj ruke celivam, gospode,

⁸² Svi su navodi iz: *Nikola Nalješković: Književna djela* (2005) ur. Kapetanović, Amir. Zagreb: Matica hrvatska.

jeda mi što muke od srca daj pođe.

VILA I.:

Oto me rukami tezijemi iskalja.

(stihovi: 85-86, 88)

ili kada se Radat zaklinje da je vilin rob, a ona odgovara da nema blaga da mu plati za usluge:

RADAT:

Na službe ljuvene vjerni rob da ti sam.

VILA I.:

Čijem te ću platiti, ja blaga ne imam,

malo ćeš dobiti od mene, ja toj znam.

(stihovi: 96-98)

Niz takvih nesporazuma doprinosi komici teksta.

Najkomičniji dio drame, koji po svojim obilježjima odudara od žanra pastore, a približuje se grotesci ili farsu razgovor je Radata sa staricom vračarom. Prolazeći livadom, starica je začula Radatovo jadikovanje i zaključivši da ga boli zub ponudila mu je svoje usluge vađenja zuba i spravljanja lijeka od raznih trava. Nakon što je nesporazum razriješen starica uvjerava Radata kako postoji i lijek za nesretnu ljubav. Dogovorivši se kako će joj platiti s tri krave i tri sira, starica daje Radatu ljubavni savjet. Cijeli staričin savjet (stihovi 400-442) nalikuje po svojoj lascivnoj aluzivnosti na Nalješkovićeve maskerate, o kojima će biti riječi kasnije, i ne uklapa se u pastoralu. Starica savjetuje Radatu da potraži put do špilje u kojima vile drže svoje najdraže stvari i da zamoli vilu da ga pusti unutra, jer tu će pronaći lijek za svoje boli:

STARICA:

U njoj ćeš naći lijek od tvoje nemoći,

miran ćeš bit uvijek ako mož' tuj poći.

Trijebi je, neka znaš, kad dođeš u taj lug,

jedan štap da imaš debeo, tvrd i dug.

Naprijed ga trijebi je da nosiš kako slijep,

pun'jestar er nije ni vrata, nego procijep,

kako sve u špilje u kojih najdraže

sve stvari tej vile shranjuju i drže.

(stihovi: 405-406, 413-418)

Na doslovnoj razini starica opisuje špilju i štap, dok su na prenesenoj to metafore za muški i ženski spolni organ. U slučaju da ga vila ne pusti u svoju špilju, starica dalje podučava Radata receptima i čarolijama koje mora izvesti kako bi se vila zaljubila u njega. Naposljetku se Radat ipak ubija ni ne pokušavši iskoristiti staričine savjete. Prema Đorđeviću, staričin je ljubavni lascivni savjet parodija omiljenoga renesansnog motiva putovanja. Radat je putnik kroz nepoznate, negdje pitome, a negdje opasne predjele. Traganje za izvorom božanskoga ovdje se pretvara u traganje za izvorom đavolskoga, čime metafora putovanja ostaje ista, ali mijenja se konotacija, s „gornjeg“ prelazi „dolje“⁸³. Kao u Bahtinovu karnevalskome svijetu uzvišeno se snižava, izokreće. Nalješković ovdje koristi postupak udvostručenja smisla koji je veoma čest u njegovim maskeratama. Putovanje, špilja, štap, sve su to motivi koje on koristi u svojim lascivnim pokladnim pjesmama. Cijelo Radatovo putovanje aluzija je na spolni čin. Ovakva uloga starice u pastoralu odvaja Nalješkovićevu pastoralu od sličnih pokušaja u našoj i talijanskoj književnosti. Nesklad iz kojega izvire komično, neobičan spoj pastoralnoga i farsičnoga nešto je što je u dubrovačku dramu uveo Nalješković⁸⁴.

Iz savjeta Radatova prijatelja Ljubmira očito je kakve su se kvalitete kod žena, a posebice kod žena pastira, u to vrijeme tražile. Ljubmir pokušava utješiti Radata i uvjeriti ga da ta vila za kojom pati nije žena za njega:

LJUBMIR:

Moj Rade, Radate, plaho je zvijere toj,
nije mi toj za te, majde ne, brate moj.
Tegnuti da ju hoć', on čas će tja uteć,
a negli jednu noć na slami s tobom leć.
Ona ti pak ukrop ni kaše ne kusa,
ni s njive nosi snop vraguta ni kusa.
Koze ti ni krave pomusti taj neće,
govoru t' ja sprave: tijem ohaj nju veće!
Ona ti kravaja ne umije zamijesit,
po njojzi, žimi ja, nigdar neće' bit sit.
Nu mi rec' ovoj, aj: što ti će jest dat
kad sire vile taj ne umije usirat?

(stihovi: 299-310)

⁸³ Usp. Đorđević 2005: 223.

⁸⁴ Usp. Đorđević 2005: 219, 227.

Vila neće htjeti leći s njime na slamu, neće raditi na njivi a ni musti kravu, s njome će uvijek biti gladan jer ona ne zna napraviti ni kolač ni sir. Zaljubljenomu Radatu ništa to nije važno, njegova vila voli glazbu i ples i s njime joj toga neće nedostajati. Ljubmirova realističnost i Radatova zaljubljenost ovdje su u komičnome sukobu. Temu pastira koji je zabrinut i pokušava utješiti zaljubljenoga prijatelja prvi je u dubrovačkoj književnosti obradio Džore Držić u pastoralu *Radmio i Ljubmir*, a kasnije se taj motiv ponešto izmijenjen javio u *Tireni* Marina Držića (dva pastira zabrinuta zbog trećega koji je zaljubljen u vilu) te u nekim drugim djelima. Kod Nalješkovića izvor komike u sceni u kojoj Radat i Ljubmir razgovaraju proizlazi između neslaganja dramskoga vremena i prostora; racionalni je Ljubmir u realnome vremenu i prostoru sela, dok je zaljubljeni Radat prešao u tzv. mitsko vrijeme i prostor arkadije⁸⁵. Dolazi do sukoba rustikalnoga i arkadijskog svijeta. Komičan efekt izaziva dijalog dvojice pastira gdje se jedan izražava gotovo petrarkistički nižući ustaljene metafore o ljubavi i ljubavnoj patnji, a drugi je priprost, služi se niskim stilom i govori o realnim i svakodnevnim problemima. Đorđević smatra da je odnos Ljubmira i njegovoga psa do kojega mu je jako stalo prikazan kao komični, čak parodični pandan ljubavi Radata i vile. Osim izazivanja smijeha kod publike, time je Nalješković prikazao karakter seljaka koji svoju ljubav poklanja onome od koga ili čega ima koristi⁸⁶. Radatov i Ljubmirov razgovor o psu komičan je i zbog toga što se ismijava Ljubmirov strah od supruge, koja ne dopušta da psu skroji pokrivač, a Ljubmir je mora slušati. U jednome trenutku Ljubmir upotrebljava izraz *maskariš*, što bi se moglo zamijeniti riječju *glumiš*. Upotrebom ovoga suptilnoga autoreferencijskog signala Nalješković podsjeća na izvedbeni kontekst drame i njegovu usku povezanost sa svakodnevnim životom⁸⁷.

Dijelovi s realnim i realističkim Radatovim prijateljem Ljubmirom i staricom s opscenim ljubavnim savjetima ruše idealni pastoralni ugođaj i donose elemente običnoga, stvarnoga i šaljivoga u inače ljubavnim bolom zasićenu i tragičnu atmosferu pastore (tragičnosti pridonosi svakako motiv samoubojstva nesretnoga Radata)⁸⁸. Pastoral završava pjesmom i plesom vila i pastira. Za razliku od ostatka pastore napisane dvostrukorimovanim dvanaestercem, završne su pjesme u osmercima. Osmerac je bio vrlo čest stih u našoj usmenoj književnosti, a zbog jednostavnosti i pamtljivosti njime su često pisana djela namijenjena za izvedbu. Nalješković je koristio osmerac u dijelovima koji su se izvodili uz

⁸⁵ Usp. Đorđević 2005: 211.

⁸⁶ Usp. Đorđević 2005: 214.

⁸⁷ Usp. Rafolt 2009: 44.

⁸⁸ Usp. Bogišić 1971: 87.

pjevanje i kolo. Isti je stih koristio i u nekoliko svojih maskerata, što upućuje na mogućnost da su i one bile izvođene uz neki ples, koreografiju.

3.3. Komedija II.

Drugi Nalješkovićev dramski tekst, u rukopisima *Komedija II.*, započinje također prologom, posve običnim, u kojemu se nakon apostrofiranja publike i poziva na pažljivo slušanje ukratko prepričava sadržaj drame. Kao i u prethodnoj drami, radnja je u pastoralnome ambijentu, a likovi su vile i pastiri. Tri su vile, berući cvijeće za svoje vijence, naišle na jabuku na kojoj su uz pomoć pastira ustanovile da piše „Narav me je satvorila / za najljepšu od svih vila“ (II, 199-200). Nakon što su se vile posvađale oko toga kojoj pripada jabuka, pastir ih je odveo do Sudca. Nakon iznošenja argumenata Sudac je, zbog mira u dubravi, presudio da jabuka pripada trećoj Vili. Glavni motivi, jabuka namijenjena najljepšoj, svađa vila, te presuda sudca, preuzeti su iz grčke mitologije, odnosno iz priče o svađi triju božica Here, Atene i Afrodite i Parisovoj presudi. Ambijent i likovi drame tipični su za pastoralu te nema previše nesuglasica oko određenja žanra ovoga teksta. Tako je *Komedija II.* određena kao mitološko-pastoralna drama. Napisana je u dvostruko-rimovanim dvanaesticima sa sedmeračkim i osmeračkim umetcima.

Nalješkovića iz cijele priče o Parisovu sudu zanimaju samo natjecanje oko jabuke i sud. Stoga on ne zadržava mitološka imena likova, nego ih jednostavno naziva Vila I., Vila II., pastir, sudac itd. Cijelu priču smješta u pastoralni ambijent i koristi se simultanom pozornicom. Unosi elemente igre, no bez sukoba, već s ekloškim nadmudrivanjem vila oko jabuke. Lik je Sudca politički konkretiziran, označena je njegova društvena funkcija – on je tu da bi dijelio pravdu i bio pravedan. Novak naziva ovu dramu dramom pravednosti⁸⁹.

Lik Sudca, prema tumačenju Lea Rafolta, omogućava Nalješkoviću političku subverzivnost. Sudac predstavlja dubrovačku vlast, a svaka od vila nastoji pridobiti Sudca za sebe nabrojivši svoje kvalitete i nudeći darove. Prva vila nudi bogatstvo, druga razum i znanje, a treća mu laska i nudi ljubavnicu. Međutim, autorova aluzija na dubrovačko sudstvo i vlast završava afirmativno. Sudac odbija ponude vila, a nemir koji je zavladao „dubravom“ pretvara se u mir. Nalješković iskazuje potpunu vjeru i sigurnost u neiskvarenost dubrovačke

⁸⁹ Usp. Novak 1977: 78-82.

vlasti⁹⁰. Sudac je alegorija pravedna, nepristrana i nepodmitljiva vladara, ali i mira i sloge u „dubravi“ koja je naravno alegorija Dubrovnika. Time je Nalješković ostvario snažan odnos prema izvanknjiževnoj zbilji, tj. prema stvarnosti⁹¹, ali bez ikakva kritičkog cilja, odnosno bez političke subverzije.

U drami je prisutan i element igre. Na početku se vile skupljaju na jednoj livadi planirajući brati cvijeće za svoje vijence. Prva vila, vidjevši da nema nikoga, odluči se skriti drugoj vili i prestrašiti je, što joj i uspijeva. Zatim se prva i druga vila skrivaju te prestraše treću nakon što je ova mislila da na livadi nema nikoga. Ova bezazlena i zaigrana scena potvrđuje prije navedenu definiciju komičkoga gdje komičko odgovara čovjekovu nagonu za igrom, šalom i smijehom.

Još jednim komičkim elementom u ovoj drami Đorđević smatra preradu priče o Parisovu sudu. Gledatelji znaju priču koja je poslužila kao predložak, ali Nalješković je podređuje pastoralnome žanru. Đorđević navodi primjerice odnos vila i pastira koji im pomaže na početku. Predstavlja im se kao galantni petrarkistički gospodin, pozdravljajući ih i uspoređujući sa suncem, ali odmah potom prelazi u pomiritelja i didaktičkim tonom smiruje svađu između vila. Još više ga u njegov pastirski okvir vraćaju vile kada mu nude darove kao što su zaštita od vukova, vremenskih nepravilnosti i plodnost:

VILA I.:

Ne brin' se er će pak i tebi bit bolje,
činit ću dobitak da ti vuk ne kolje.

VILA II.:

A ja ću t' činit da ti se rasplodi,
i zimi i liti da ti se žir rodi.

VILA III.:

A ja da t' vinograd nigdare ne zebe,
ni da t' na nj pada grad ni rđa na tebe.

(stihovi: 237-242)

Ti darovi komičan su pandan darovima koje boginje nude Parisu u klasičnome predlošku⁹².

⁹⁰ Usp. Rafolt 2009: 44-45.

⁹¹ Usp. Đorđević 2005: 235.

⁹² Usp. Đorđević 2005: 232.

Komički se elementi u ovoj pastoralno-mitološkoj igri javljaju mjestimično. Prisutni su tu elementi igre, primjerice vilinska igra skrivača ili retoričko nadmudrivanje oko pronađene jabuke. Komično je publici zasigurno izgledala obrada poznate priče o sudu, posebice pastir koji pomaže vilama, njegovo izražavanje te darovi koje mu vile nude, a koji pripadaju sferi niskoga i odražavaju brige i probleme seoskoga života.

3.4. Komedija III.

Do sada najkraći Nalješkovićev dramski tekst *Komedija III.* određuje se kao pastorala. Kao i ostali tekstovi započinje prologom u kojemu se apostrofira publika, poziva na slušanje i prepričava ukratko što će se vidjeti i čuti. Pastoral započinje tužaljkom vile koja bježeći od mladića umorna zaspí. Krenuvši u lov, vilu pronalaze satiri te joj se udvaraju nagovarajući je da odabere jednoga od njih. Uskoro dolaze i mladići od kojih je vila bježala i sa satirima započinju borbu. Narušeni mir u inače idiličnoj i slobodnoj „dubravi“ nastoji ispraviti mudri starac koji zapovijeda satirima i mladićima da otplešu kolo kako bi vila mogla lakše izabrati jednoga od njih. Međutim, nakon što su završili s plesom vila i dalje želi ostati slobodna što joj starac odobrava. U „dubravi“ je tako ponovno uspostavljen mir.

Isto kao u prethodnim dramama, ponovno je „dubrava“ alegorija Dubrovnika. Na samome početku vila hvali slobodu „dubrave“: „U ovoj dubravi višnji Bog zamirno /slobodu er stavi da žive svak mirno“ (III, 43-44). Pohvalu „dubravi“ nastavljaju i tri satira prije odlaska u lov. Posebice je važna za ovu dramu ta naglašavana dubrovačka sloboda. Lik vile predstavlja već poznati motiv u našoj renesansnoj književnosti – motiv robinje. Prvi put ga je upotrijebio Džore Držić pjesmi *Čudan san*, a najpoznatija je obrada tog motiva Lucićeva *Robinja*. Međutim, za razliku od ostalih robinja, vila u ovoj drami nije ulovljena i svezana, ali ipak iznosi svoju tužaljku. Razlozi su koje navodi u tužaljci inače ozbiljni, no ovdje su izrečeni u neprimjerenoj situaciji čime se cijeli prizor uneozbiljuje. Novak stoga ovo djelo, odnosno Nalješkovićevu robinju, naziva antirobinjom⁹³. Slično kao u prethodnoj drami javlja se lik mudroga Starca koji sudi, donosi odluke, odnosno uspostavlja mir i predstavlja pravdu i zakon. Lik se starca ponovno može tumačiti kao dubrovačka vlast. Upravo je odnos robinje i starca, po Novakovu mišljenju, još jedna razlika Nalješkovićeve robinje od ostalih. Dok je oslobođenje ostalih robinja u hrvatskoj književnosti simbol slobode, Nalješkovićeva je robinja

⁹³ Usp. Novak 1977: 41.

već slobodna i samim je time već simbol slobode. Starac sudac je sa svojim odlukama, bez autorove namjere, naposljetku postao simbol neslobode i svega što slobodu sputava⁹⁴.

Starac zapovijeda mladićima i satirima da zaplešu *tanac* kako bi vila mogla vidjeti tko je najbolji i odabrati jednoga od njih za sebe. Ples, odnosno plesni dvoboj mladića i satira podsjeća na tradiciju moreške. Moreška je viteška mačevno-plesno-dramska izvedba, koja prikazuje sukob između *crnih* i *bijelih* oko zarobljene djevojke⁹⁵. U ovome slučaju satiri i mladići ne predstavljaju *crne* i *bijele* (odnosno zlo i dobro) već i jedni i drugi narušavaju dragocjeni red u „dubravi“. Moreške su se izvodile u vrijeme raznih svečanosti, ali i u vrijeme karnevala kada se vjerojatno izvodila i Nalješkovićeve drama. Iako u ovoj drami nema vitezova i mačeva, a ni vila nije zarobljena, mogu se vidjeti sličnosti i mogući utjecaj moreške na Nalješkovićevo djelo. Sličan motiv, ponovno sa satirima i mladićima, kasnije obrađuje Marin Držić u *Tireni*. I u dijelovima koji podsjećaju na morešku i ranije, u lovu satira prisutan je element igre. Za onodobnu su publiku lov i borba na sceni zasigurno bili spektakularni i zabavni prizori začinjeni baletskim pokretima i pjevanjem⁹⁶.

Rafolt u svojoj studiji o ludičkome tvrdi da se cijela ova drama iscrpljuje u *ludensu*, koji je osnova njezine kompozicije i njezina tema. U trenutku kada satiri i mladići započinju moreškanski ples aktivira se ratni *ludens*, dok starčev prekid sukoba aktivira drugačiji *ludens*, tzv. kockarski, jer mladići i satiri moraju započeti *tanac*, a djevojka će odabrati najspretnijega. Upravo *tanac* postaje ključnim faktorom za razrješenje sukoba i ponovnu uspostavu mira⁹⁷.

U ovoj je drami još manje komičkih elemenata nego u prethodnoj, no ponovno je prisutan element igre, i to u dva navrata. Prvo se bore satiri i mladići oko vile, a zatim se nakon dolaska starca ponovno bore, odnosno natječu plešući *tanac* kako bi osvojili naklonost vile. Te su dvije borbe na sceni zasigurno prikazane na vrlo zabavan i komičan način.

3.5. Komedija IV.

Komedija IV. najkraći je Nalješkovićev dramski tekst, no najvjerojatnije zbog toga što je okrnjena – nakon 108. stiha nedostaje dio. Mješavina je više žanrova – vidljivi su elementi

⁹⁴ Usp. Novak 1977: 43-44.

⁹⁵ Usp. Čale Feldman 2009: 514.

⁹⁶ Usp. Novak 1977: 42.

⁹⁷ Usp. Rafolt 2009: 46.

dramske ekloge, pastirske igre, ljubavne i pokladne lirike⁹⁸. Započinje prologom, kraćim nego inače, u kojemu se već standardno prepričava sadržaj drame. Četiri mladića, bježeći od gusara, rastavljaju se od ostatka svoje družine. Nailaze na vilu koja im pomaže i odvodi ih u lug gdje ostatak njihove družine uživa s vilama. Sve završava pjesmom i plesom mladića.

Osim početka gdje mladići bježe od gusara i u strahu su, scensko je zbivanje dosta statično. Razgovor s vilom i monolog mladića, pa i završna pjesma, podsjećaju na Nalješkovićeve petrarkističke stihove, ali i pokladnu liriku. Neobično u ovoj drami svakako je to što u nevolji ovoga puta nisu vile, nego mladići, a oni koji donose nemir u „dubravu“ su gusari. Moguće je da su gusari aluzija na politički položaj Dubrovnika u to vrijeme ili na bilo kakvu prijetnju Republici⁹⁹.

Sličnost s Nalješkovićevom pokladnom lirikom, odnosno maskeratama primjetna je u monologu mladića gdje govore da su „dalecijeh od strana / prišli cić uzroka prigorke ljubavi“ (IV, 64-65). Dolaze iz daleka, napustili su sve zbog okrutnih gospođa kojima su služili i traže ljubav, odnosno „gospođe i vile / ke službu i naš trud rado bi primile“ (IV, 89-90). I u završnoj pjesmi vidljiva je sličnost s maskeratama. Mladići se više ne obraćaju vilama (iz didaskalije je moguće zaključiti da vile više nisu na sceni), nego gospođama u publici. Ponovno navode da su došli iz daleka, žale se na nevolje kroz koje su prošli te nude svoje ljubavne usluge ne tražeći materijalnoga blaga, već samo uzvraćenu ljubav. Slično Nalješković progovara i u svojim maskeratama. Đorđević izdvaja jedan trenutak u drami kao komičan. Na početku, kada prvi mladić ugleda vilu i želi poći njoj i tražiti pomoć, drugi mu mladić lascivno odgovara: „Znamo te sve što hoć', ne hodi tamo sam.“ (IV, 34).¹⁰⁰

Na kraju analize ovih drama može se zaključiti kako prva četiri Nalješkovićeve teksta nisu komičke drame – komički se elementi u njima javljaju samo mjestimično. Za razliku od njih, u tekstove koji slijede Nalješković je unio obilje komičkih elemenata te stvorio farse koje po svom tipu komike odgovaraju Bahtinovoј koncepciji smjehovnoga stvaralaštva.

3.6. Komedija V.

Nalješkovićev dramski tekst, u rukopisima označen kao *Komedija V.*, u mnogočemu se razlikuje od prethodnih tekstova. Žanrovski se u novije vrijeme određuje kao farsa, a dramski

⁹⁸ Usp. Muhoberac 2008: 349.

⁹⁹ Usp. Rafolt 2009: 47.

¹⁰⁰ Usp. Đorđević 2005: 245.

se prostor potpuno s idiličnoga, pastoralnog prebacuje u sami Grad, u svakodnevicu. Radnja je veoma realistična. Prikazuje događaj iz privatnoga života jedne obitelji za koji je Nalješković inspiraciju zasigurno dobio u dubrovačkoj svakodnevici. Drama započinje razgovorom dviju sluškinja, Milice i Maruše, o poznanici Petruši koja je kažnjena zbog nedolična ponašanja. Zatim dolazi gospođa, odnosno njihova gospodarica te započinje svađa između nje i sluškinja o jelu, razbijenim posudama, ukradenoj hrani i dr. Dolazak gospodara ne smiruje situaciju, nego se svađa još više razbukta kada gospođa shvati da gospodar spava sa sluškinjama. Sve se smiruje nakon poziva njihovih rođaka na večeru.

Prolog je po strukturi sličan prolozima u pastoralama – poziva se na slušanje i prepričava ukratko radnja drame, međutim na kraju ovoga prologa najavljuje se da slijedi, za razliku od pastoral, djelo komičnoga karaktera, odnosno djelo gdje će gledatelji „imati smijeh“. Djelo se po svojim obilježjima uklapa u okvire žanra farse. Kratko i jezgrovito, ima jednu osnovnu situaciju, bez zapleta, opisuje pučku svakodnevicu s likovima iz nižih društvenih slojeva. Farsa može imati subverzivan karakter: ruši se ćudoredna i politička vlast, seksualni tabui i racionalizam. Nalješkovićeve farse, međutim, ne idu toliko daleko. Za farsu se obično veže groteskna i vulgarna komika koja tjera na iskren i pučki smijeh¹⁰¹. I u ovoj je farsu komika gruba i naturalizirana, koriste se psovke i vulgarizmi. Međutim, ponekad se proizvode i komički elementi na način koji nije karakterističan za farsu, a to je miješanje jezika i stilskih razina. Pojavljuje se tako miješanje hrvatskoga s latinskim, a i karakteristike običnoga govornog jezika. Ove komičke efekte može shvatiti samo učenija publika koja je znala da je jezik poezije u Dubrovniku očišćen od svih stranih jezika ili niskoga govora¹⁰².

Komički elementi prisutni su kroz cijelo djelo, počevši od karaktera sluškinja i ostalih likova, do situacija u kojima se nalaze i razgovora koje vode, te prisutnosti parodije. Na samome početku Nalješković prikazuje karakter sluškinja. Milica i Maruša samo su naizgled uznemirene zbog javnoga kažnjavanja njihove poznanice Petruše koja je bez znanja gospodara pustila nekoga u kuću, ali je ne osuđuju zbog njezina ponašanja jer su i same nemoralne, no one znaju da to treba skrivati. Milica pametno iznosi: „Stvari se tej taje (...)“ (V, 32). Osim toga, iz Marušine izjave: „U zao čas, gruba je, tko bi k njoj pošao?“ (V, 31) očita je zloća i zavist sluškinja. Naposljetku, zaboravljaju na Petrušu i započinju (umetnutu osmeračku narodnu) pjesmu. Nedugo nakon toga, u svađi s gospođom, prikazana je njihova drskost:

¹⁰¹ Usp. Pavis 2004: 99-100.

¹⁰² Usp. Pavličić 2005: 193.

MILICA:

Što je, što, zaboga, ne smijemo riječ rijeti?

Veće se ovoga ne more trpjet.

Toj sam zapantila: kad pođeš na posjed,

pak se s' naučila izgonit na nas jed.

Karaj se s drugami, a s nami ne karaj!

(stihovi: 87-91)

Osim drskih odgovora gospodarici, sluškinje lažu o razbijenim posudama („Mačka ju obori.“ (V, 94)) i žale se na život kod gospodarice („Ni petke ni svetke ne znamo mi u vas“ (V, 133)), te ignorirajući gospodaričine prijetnje „karom“ prijete da će otići. Iako nije naznačeno u didaskalijama, može se pretpostaviti da je svađa bila popraćena raznim gestama, primjerice to je vidljivo iz gospodaričine replike: „Ti meni rukami u obraz ideš, aj?“ (V, 92). U završnome Miličinom monologu uočava se pohlepnost i proždrljivost, ali i nemoralnost sluškinja:

MARUŠA:

A imam i cvare onamo pod skalom

veće po bokare pritopljene s salom.

Toj bogme nije mala ter ću t' poč zamesti

toliko prikala što mogu izjesti.

Na vjeru, na vjeru, kako ću, neka znaš,

bolju ja večeru imati neg ti dvaš.

I da ti nije har er me će na tvu čas

poljubit gospodar, kom dođe oni čas.

Majde ću sada poč središći zajesti

ter neću mrve oć, da silom znam jesti.

(stihovi: 403-412)

Sudeći prema raznim sudskim spisima u Dubrovniku iz Nalješkovićeve vremena o kažnjavanju nemoralnih služavki, karakter sluškinja vjerodostojno je prikazan, iako groteskno zbog potreba žanra. Petruša je u ovoj farsu bila samo išibana u javnosti, no sudbina je mnogih sluškinja u Dubrovniku toga doba bila mnogo teža, pa čak i tragična¹⁰³. Međutim, iako drske i nemoralne, sluškinje su često bile potlačene i gladne. U ovoj bi se farsu glad i hrana mogli promatrati kao tematska sila i inicijalna iskra za početni i završni prizor. Sve proizlazi iz toga

¹⁰³ Usp. Đorđević 2005: 266.

da su sluškinje bile gladne te ukrade jeftinu hranu, leću i ulje, samo kako bi utažile glad. Tako leća, ulje, te kasnije spomenute fritule i mast, postaju simboli održavanja egzistencije i svojevrsna osveta gladnih i siromašnih. Novo planiranje krađe hrane, o čemu govore prethodno navedeni stihovi, jedini je način služavkine osвете nad nadređenima¹⁰⁴. Zanimljivo je što će se sluškinje prejesti fritulama, tradicionalnom hranom koja se priprema u karnevalskome dijelu godine¹⁰⁵. I sam kraj farse pokazuje pohlepu za hranom, ali ovoga puta ne služavki, već gospodara. Cijeli se sukob do kojega je u drami došlo odgađa nakon dolaska Vesele i poziva na večeru, nad obiteljskim problemom presuđuje hrana.

Sljedeći komičan, odnosno farsičan lik u drami je gospođa. Ona bi se mogla promatrati kao pokretač radnje jer njezinim ulaskom na scenu započinje sama farsa. Gospođa nije samo preslikani lik vladike iz realnosti Dubrovnika, već se prikazuje kao konvencionalni lik sa svim osobinama koje žene u farsu posjeduju¹⁰⁶. Prve riječi su joj prijetnja i kletva te niz zapovijedi sluškinjama:

GOSPOĐA:

Nijesam vas čula, mniš?

Večeru ti potež', Maruša, monđin prim'!

Zlo t' jutro! Ne potež', kuda ćeš tamo š njim?

Sjemo ga meni daj, k ognjištu ter hodi,

večeru prigledaj, potež' se pak k vodi.

Činite da sudi budu vam spravljeni,

ja vidim, vi čudi ne znate još o meni.

(stihovi: 60-66)

Gospodin ulazak na scenu unosi nemir i započinje svađa koja će trajati gotovo do samoga kraja farse. Nakon dolaska gospodara, od kojega je gospođa uzaludno očekivala potporu, započinje svađa s njim i najkomičniji dio drame. Gospodar, čija je najizraženija karakteristika požuda, glumi da kori sluškinje, a zapravo dok gospođa ne gleda mazi i ljubi Marušu. Sve se to odvija na simultanoj pozornici – s jedne je strane odaja u kojoj boravi gospođa i dovikuje mužu što su sluškinje skrivile, a s druge je strane kuhinja gdje je gospodar sa sluškinjama. Gledateljima predstave koji su mogli vidjeti cijelu pozornicu ovakav je prizor zasigurno bio komičan. Vrhunac je komike kada gospođa naglo ulazi u kuhinju i ugleda što se zapravo

¹⁰⁴ Usp. Batušić 1988: 38-40.

¹⁰⁵ Usp. Rafolt 2009: 50.

¹⁰⁶ Usp. Đorđević 2005: 259.

odvijalo iza njezinih leđa. Započinje svađa gospodara i gospođe – ona ga optužuje za preljub i odlučuje ne spavati više s njim, a on se brani pravdajući se kako je izvršavao svoje bračne dužnosti prema njoj redovno: „još nije godište kad nijesi rodila“ (V, 230). Ona mu prijeti tužbom svojoj braći, no to ga ne uzrujava – dobro se znalo kako su to vrijeme roditelji i braća gledali na svoje udate kćeri i sestre. One su isplaćene i nemaju što tražiti u roditeljskome domu¹⁰⁷.

Kroz prepirku gospodara i gospođe, ali i kroz razgovor sluškinja, Nalješković je u dramu unio i atmosferu javnih mjesta u Gradu, prostor izvan scenskoga i vrijeme izvan vremena predstave¹⁰⁸. Na početku spomenuti razgovor Milice i Maruše o kažnjavanju druge sluškinje donosi atmosferu dubrovačke ulice, odnosno trga. Multipliciranju dramskoga prostora pridonosi i narodna pjesma koju Milica pjeva – sada se radi o prostoru negdje iza brda, odakle su vjerojatno obje sluškinje. Prisjećaju se svoga rodnog sela odakle su došle u grad¹⁰⁹. Kroz gospođine replike unosi se atmosfera dubrovačke crkve gdje žene tijekom mise razgovaraju o svojim muževima. Gospođa prigovara kako se sve žene hvale svojim muževima, a njoj će se zbog njegove nevjere rugati:

GOSPOĐA:

Tuj, tako mi duše, misicu ne čuju,
negoli sve muže hvaleći mjentuju:
moj Andro, moj Pero, moj Frano, moj Maro,
moj Dživo, moj Jero, moj Luko, moj Baro.
Svaka od njih govori kako muž koj' čini:
taj meni domori: uzmi ve, naj, zini,
taj veli: a meni većma muž čini moj
kareca neg ženi u gradu nijednoj,
taj veli: triš men'je učini moj danas,
gd' meni volja nije da š njim ijem, na mu čas.
A Peri Baro je triš nočas činio
uz leut da poje, koga je molio.

(stihovi: 289-300)

¹⁰⁷ Usp. Švelec 1990: 136.

¹⁰⁸ Usp. Đorđević 2005: 268.

¹⁰⁹ Usp. Švelec 1990: 135.

Muž uzvraća istom mjerom, a svojim replikama također istupa iz scenskoga prostora i vremena. Žali se kako mu se prijatelji smiju zbog zle i ljutite žene:

GOSPODAR:

Takoj ti mene snahode sad ljudi:

što ti je od žene, je li t' još zle ćudi (...)

Navlaš mi govore: sada je duga noć,

hodimo, nebore, gdi godi za čas poć.

A ja ne smijući od tebe nikuda,

mnome se smjejući scijene me za luda.

(stihovi: 301-302, 307-310)

Nalješković je kroz ovaj dijalog, iako malo zaoštreno, unio intimnu atmosferu bračnoga života iz dubrovačke svakodnevice. Iako su ovakve replike na pozornici zvučale komično i izazivale smijeh, mnogi su se zasigurno pronašli u njima. Nižući prava dubrovačka imena poput Pere, Džive, Frane, Mara, Nalješković je još i više pojačao komiku i realističnost. Nalješković se ovdje na humorističan način dotaknuo dubrovačkih gospođa koje se očito hvale jedna pred drugom i uzdižu svoje muževe iako mnogi to nisu zaslužili, a one to i same znaju. Dotaknuo se i dubrovačkih gospara koji također međusobno ogovaraju, ali se i boje svojih supruga.

U drami je prisutna i parodija, karnevalsko izokretanje, spuštanje visokog na nisko. Prethodno spomenuti razgovor žena tijekom mise i gospođina tvrdnja da misu ni ne čuju („Tuj, tako mi duše, misicu ne čuju“ (V, 289)) jer su zaokupljene svakodnevnim razgovorom oneozbiljenje je ozbiljnoga i inače uzvišenoga misnog obreda. Slična je parodija prisutna u prepirci gospodara i gospođe, no ovoga je puta riječ o parodiji molitve. Gospođa se, čak ni tijekom uzvišenoga i svetoga čina poput molitve, ne može prestati prepirati sa svojim mužem:

GOSPOĐA:

Set neno sinducas... Pođidjer ti, vraže,

da mi rijet jedan čas molitve ne daše (...).

Da nobi sodie. Hoć' me se ostati?

Kako ti grijeh nije odvi me smetati?

Funda nos in pace. Neću mu veće dat

da ga one svlače ako će sa mnom spat.

Lumen de lumine. Daće Bog da ikad

ova mu ćud mine, koja je u njem sad.

(stihovi: 325-326, 329-334)

Ovakva parodiranja visokih obreda u skladu su sa žanrom farse, ali i karnevalskim izvedbenim kontekstom i Bahtinovom koncepcijom smjehovnoga stvaralaštva. Osim parodiranja molitve, gospodino korištenje latinskim jezikom uvedeno je zbog postizanja komičnoga efekta. Gospođa se, za razliku od muža, inače ne služi talijanskim uzrečicama pa je još manja vjerojatnost da bi se služila latinskim jezikom¹¹⁰. Smjehovno se stvaralaštvo suprotstavlja svemu crkvenome, duhovnome. Karakteristika je smjehovnoga stvaralaštva groteskni realizam čijih elemenata ima u ovoj drami i za koji je važno materijalno-tjelesno načelo. Osnovno je svojstvo grotesknoga realizma snižavanje, prevođenje visokoga, duhovnog, idealnog i apstraktnog na materijalno-tjelesni plan. To je u ovoj drami jedan od najvažnijih komičkih postupaka. Parodija molitve i liturgije, ismijavanje crkve te lik đavola kao predstavnika svetosti naopako, sve su to elementi koji pripadaju grotesknome realizmu te koncepciji smjehovnoga stvaralaštva. Smjehovno je stvaralaštvo, prema Bahtinu, oslobođeno religiozno-crkvenoga dogmatizma, strahopoštovanja te spušta elemente visokoga, svetog u nisko, a sve to s ciljem izazivanja smijeha. Za groteskni je realizam važna plodnost (ovaj će element doći do izražaja ponajviše u sljedećoj drami), izobilje, slike tijela, jedenja, pražnjenja, spolnoga života i sl¹¹¹. Posebice se u ovoj drami ističe obilje i važnost hrane – svi se problemi zanemaruju kada je hrana u pitanju, a osim toga krađa hrane jedan je od pokretača svađe između gospođe i služavki. Prema Rafoltovu mišljenju, motiv hrane je jedan od ključnih motiva ove drame. Taj motiv pridonosi iščitavanju političkih aluzija, jer tko posjeduje hranu kod Nalješkovića, posjeduje i moć. Političkom aluzivnosti u farsu Rafolt smatra i ismijavanje više klase, plemstva. Tako se u ovoj farsu gospođi rugaju ne samo njezine služavke, već i druge plemkinje, hvaleći se brigom i pažnjom kojima ih obasipaju njihovi muževi¹¹².

Za ovu se farsu ustanovilo da je izvedena na svadbi Mara Klaričića u ljeto 1541. u njegovu ljetnome dvoru u Gružu. Tako je ovo prva zabilježena predstava čija je izvedba bila izvan dubrovačkih zidina i pokladnoga okruženja¹¹³. Izvedba ovakvoga djela, koje kritizira mane i probleme u braku, na svadbi zasigurno je imala komične učinke, ali je i morala ostaviti onu gorčinu koju ostavljaju smjehovno-karnevalska djela nakon što se razotkrije njihova prava poruka.

¹¹⁰ Usp. Pavličić 2005: 193.

¹¹¹ Usp. Bahtin 1978: 7-28.

¹¹² Usp. Rafolt 2009: 50.

¹¹³ Usp. Muhoberac 2008: 349.

3.7. Komedija VI.

Još je jedan Nalješkovićev dramski tekst, *Komedija VI.*, određen kao farsa. Kao i prethodna drama, i ovaj je tekst kratak, sastoji se od jednoga čina, maloga broja likova, prepun je gruboga i sirovog humora, te sadrži slične motive kao prethodni. Nešto više nego u ostalim prolozima, u prologu se ove drame najavljuje komičko: „ja ne znam jeste li / smješniju ikad do danas vidjeli“ (VI, 3-4) i „ter ćete imat smijeh“ (VI, 16). Osim toga, kao i u ostalim prolozima prepričava se radnja drame.

Glavni su motivi ponovno gospodarova nevjera i pohota te gospođin bijes, međutim problem je ovoga puta veći, s gospodarom su zatrudnjele tri žene: sluškinja, dadilja i krčmarica. Kada gospođa to otkrije, pobjesni i odglumi da umire te da treba svećenika. Svećenik stiže i, misleći da su gospođu opsjela tri vraga, izvodi obred egzorcizma. Na kraju sve, pa čak i svađa, svršava planiranjem gozbe.

Gospodar je pokretač farsične radnje, pogotovo u prvome dijelu drame. Iz prologa se doznaje da je star i sijed, ali da je unatoč tomu pohotan i da mu njegova mlada žena nije dovoljna, već traži druge. Pohota je njegova glavna karakteristika, a osim toga je i ravnodušan prema problemima svoje ljubavnice sluškinje te neopterećen svojim nemoralnim ponašanjem. Na žalbe svoje sluškinje Vesele da joj je napravio dijete odgovara „Djevojkam toj svaki čini sad gospodar“ (VI, 40), a kao rješenje predlaže odlazak u Ston gdje Vesela može potajno roditi. Sudeći prema ovome takvo je ponašanje gospodara bilo normalno u Nalješkovićevo vrijeme, a i poznato je da je u to vrijeme bio velik broj izvanbračne vlasteoske djece. Normalna je bila čak i razlika u godinama između muškarca i žene. S gospodarom je trudna i krčmarica kojoj posvećuje najviše pažnje, čak je planira i u budućnosti potajno posjećivati: „te ću ja svaku noć / u stranju s tobom bit, a na dvije ure poć.“ (VI, 153-154). Lik staroga i pohotnog muškarca koji trči za ženama zasigurno je izgledao komično tadašnjoj publici, dok su neki vjerojatno u njemu prepoznavali svoje muževe ili poznanike.

Kada gospođa sazna da ju je muž prevario s tri žene, koje su još k tomu trudne s njim, doživljava živčani slom, barem naizgled. Započinje dijalog između njih dvoje „domaći“ i pun vulgarnosti¹¹⁴. Gospođa shvaća da svaki put kada se u noći muž žali na probavne smetnje zapravo ide kod svojih ljubavnica, a da nju više ne želi kao prije:

GOSPOĐA:

¹¹⁴ Usp. Bogišić 1971: 106.

Dobro sam sve ovoj po tebi poznala:
odkli je u stan moj ogota taj stala,
gdi ječiš svaku noć, sve ti je otvoren'je
neka k njoj možeš poć, lažući sve men'je.
Ne bješe prije taki, majde ne, žimi ja,
neg kako lav jaki mnokrat mi dodija,
a sad kako vruga ne mož' me zgledati.

(stihovi: 73-79)

Slično kao u prethodnoj farsu gdje je gospođa prijetila žalbom svojoj braći, ovdje gospođa prijeti žalbom vlasteli, odnosno vijeću: „(...)jer ću rakosana / ovako poć u Dvor a ištiti stana, / vlasteli da vide što patim neboga“ (VI, 237-239). Kao ni tužba braći, tužba vijeću nije značila mnogo. U arhivskim zapisima potvrđene su žalbe supruga plemićkome vijeću, no to je uvijek loše završavalo po žene, a ponekad i po cijelu obitelj¹¹⁵. U žaru prepirke između gospodara i gospođe dolazi čak i do muževe prijetnje batinama: „Pa Boga živoga, ako uzmu sada bat, / nać me ćeš inoga, nemoj se, čut, varat.“ (VI, 179-180) na što gospođa šokirano odgovara: „Rasuta ja, nuti koju sam riječ čula! / Sada ću puknuti, pade mi gučula“ (VI, 181-182). Tvrdeći da će umrijeti, gospođa traži da joj se dovede Marija hondrčica (vidarica), dok suprug šalje po svećenika u nadi da će se riješiti gospođe:

GOSPODAR:

Nut gdi nas Bog učas svijeh od nje oslobodi,
mimo to svaka vas slobodno dohodi.
Ma zašto nijeste vi mogle mi bolji glas
dohranit neg ovi, celun' me svaka vas.

(stihovi: 227-230)

Osim što je Nalješković u ovoj dramu kritizirao i ismijao brak i bračne odnose, dotaknuo se i majčinstva, čega u prethodnoj farsu nije bilo. Ne samo da je ispala komična bjesneći uzaludno zbog muževe nevjere, gospođa je ismijana jer njezina briga za dijete samo pomaže dadilji da ostane nasamo s gospodarom. Poigravanjem sa svetinjom braka i majčinstva Nalješković je udovoljio žanrovskom zahtjevu farse – grubom ironiziranju svih ljudskih osjećaja¹¹⁶.

¹¹⁵ Usp. Švelec 1990: 137.

¹¹⁶ Usp. Đorđević 2005: 273.

Tri su gospodarove ljubavnice, sluškinja Vesela, dadilja (baba) i krčmarica (tovjernarica), pripadnice različitih društvenih slojeva. Vesela je godišnica, odnosno sluškinja, krčmarica je slobodna i ekonomski neovisna udovica, dok je dadilja nešto između njih dvije¹¹⁷. One se razlikuju i u svojim nastupima. Vesela je mlada djevojka, sa sela došla raditi u grad i dogodilo joj se ono što nije očekivala i za što nije bila spremna. Dadilja se u svemu što ju je snašlo boji jedino gospođe i svoga muža. Krčmarica ne radi poteškoće i ne boji se gospođe, čak joj na primjedbju o velikome trbuhu drsko odgovara: „Dobro bo sam pila i bolje jela kruh, / bez muža uživam, koga se što bojim?“¹¹⁸ (VI, 172-173). I Vesela ima izgovor za veliki trbuh. Gospođa primjećuje simptome koje Vesela ima i shvaća da je trudna:

GOSPOĐA:

Sutra ćeš vidjeti s kijem si spavala.

Čuđah se gdi svak čas u puti pritlja je,

a mlednja u obraz, gdi bljuje, a ne ije.

(stihovi: 64-66)

Vesela se brani i opravdava bolešću:

VESELA:

Ja sjetna mrem hode, gdi mi raste pikat,

od pitja i od vode ovo ću trupikat.

Ne bih ovo stekla da ovdi ne dođu.

(stihovi: 67-69)

Izražavanjem likova, njihovim prizemnim govorom, psovka, vulgarizmima, ponekim talijanizmom, pa i realističnim navođenjima simptoma trudnoće i bolesti postignut je komični učinak, posebice jer je publika bila svjesna kako ovakav vokabular i način izražavanja nisu dio visoke književnosti i nisu primjereni za izražavanje dvostruko-rimovanim dvanaestercem. U jednome je stihu jasna parodija petrarkističkoga udvaranja, kada se gospodar obraća tovjernarici: „Ah, srčana Mare, vazda ću tvoj biti“.¹¹⁹

Vrhunac je komike u ovoj farsi ismijavanje i kritika svećenstva te parodija obreda egzorcizma. Autorova kritička aluzivnost za svoje žrtve pronalazi socijalne, odnosno klasne odnose Dubrovačke Republike, a lik svećenika koji je u drugome dijelu drame aktivator

¹¹⁷ Usp. Pavličić 2009: 192.

¹¹⁸ Usp. Bogišić 1971: 107.

¹¹⁹ Usp. Đorđević 2005: 271.

farsičnoga ugođaja, predstavnik je pokvarenosti i licemjerja dubrovačkih staleža, a osobito svećenstva i gospode.¹²⁰ Na gospodarov poziv svećenik dolazi vidjeti što je krenulo po zlu s gospođom. Odmah s vrata krene zapovijedati:

POP:

Muč'te, per carità! Što je tako skočila?

Ima li spirita? Jeda li vačela?

Ah, neboge žene, molitvu znam n'jeku,

daj vode krštene dočim ju ja reku,

ter joj će nemoć ta dohodit urjeđe.

(stihovi: 243-247)

Pop zaključuje da je gospođu opsjeo ne jedan, nego tri vraga te započinje obred egzorcizma:

GOSPOĐA:

Ne imam spirita, neg su tej š njim bređe.

POP:

Izl'jezi iz nje ti, bogme te zaklinam!

GOSPOĐA:

Iždeni ove tri!

POP:

Nut tri su, nije sam.

GOSPODAR:

Ali je mahnita? Ali ti vačela?

Al ima spirita?

GOSPOĐA:

Nije, neg tva zla djela.

(stihovi: 248-253)

Cijela ova scena istjerivanja vraga zasnovana je na zabuni i nesporazumu (moguće namjernome), što je jedna od osnovnih odlika farsa¹²¹. Dok je gospođa puna gnjeva pokušavala objasniti što se dogodilo, pop je mislio da su je opsjeli vragovi. Posebice je komičan nesporazum nastao kada je gospođa rekla da bi trebalo otjerati tri žene, a pop je

¹²⁰ Usp. Rafolt 2009: 51.

¹²¹ Farsična se scena zasnovana na nesporazumu nalazi i u prvoj Nalješkovićevoj pastoralu, str. 25.

zaključio da su u njoj tri vraga¹²². Parodija obreda egzorcizma pripada Bahtinovim karnevalskim obredima i smjehovnim djelima. Snižavanje visokoga na nisko, ismijavanje vraga koji više nije tako strašan – sve je to dio karnevala. Vrag je veseli nosilac svetosti naopako, predstavnik materijalno-tjelesnoga „dolje“, nije strašan već je smiješan¹²³. Dolazi do svojevrsne desakralizacije, ali i razbijanja straha, jer je obred egzorcizma, radnja koja je ljude oduvijek ispunjala strahopoštovanjem, svedena na svoj komični, parodijski aspekt¹²⁴. U ovoj je Nalješkovićevoj farsi prvi i jedini primjer egzorcizma u dubrovačkoj komediografiji¹²⁵.

Što se tiče snižavanja visokoga na nisko, tu pripada i već spomenuto ismijavanje i kritika svećenstva. Nakon što je razriješen nesporazum oko istjerivanja vraga, svećenik zaključuje da je najbolje da pođu nešto pojesti i situacija će se smiriti:

POP:

Miri ti se ne čine negli u trpezi,
rabija tuj mine. Djevojko, ti gdje si?
Kuhaš li što tamo? Slobodno sve reci.
Pođi ti, Marica, ter vina dobra daj.
Dasi mavasije?

(stihovi: 261-263, 267, 270)

Najednom se sve smiruje, svađa se odgađa i svi se usredotočuju na razmišljanje o hrani i piću te o tome što će pop jesti. Hrana, kao i u prethodnoj drami, privremeno odvlači pozornost s problema. Osim što je pop prikazan kao proždrljiv i pohlepan, uz to je i pohotan. S gospodarom rješava problem oko tri trudne žene, pri čemu onu najmlađu želi ostaviti kod sebe:

POP:

Ne brin' se, vas ću ja napraviti posao.
Tuj babu opravi i tovjernaricu,
a u mene ostavi ovu godišnicu.
Moćeš k njoj vazda doć svaki dan dvaš i triš.

(stihovi: 276-279)

¹²² Usp. Đorđević 2005: 274-275.

¹²³ Usp. Bahtin 1978: 50.

¹²⁴ Usp. Đorđević 2005: 274.

¹²⁵ Usp. Švelec 1990: 137.

Gospodar nije zadovoljan ovim rješenjem, štoviše ljubomoran je jer shvaća da pop želi mladu sluškinju za sebe: „A poslije svaku noć neka ti š njome spiš?“ (VI, 280).

Slično kao u prethodnoj farsu, životna svakidašnjica, odnosno bračni život i odnosi prikazani su realistički, vulgarnim jezikom i kroz naturalističke i grube situacije. Farsa je kratka, radnja rudimentarna, sva u znaku glavne mane – požude, i s elementima koji farsu daju živost i izazivaju smijeh – lascivnost, grubost, ruganje žrtvi i sl. Po svojim elementima ova Nalješkovićeve farsa nimalo ne zaostaje za francuskim i talijanskim farsama¹²⁶.

3.8. Komedija VII.

Nalješkovićevu *Komediju VII.*, kao što je već navedeno, neki smatraju farsom, a neki svrstavaju u žanr komedije. Od svih Nalješkovićevih dramskih tekstova ova drama ima najsloženiju kompoziciju; podijeljena je na tri čina, a u činovima se, iako nisu podijeljeni na prizore, izmjenjuje nekoliko scena, odnosno mjesta radnje. Svojom složenijom dramskom strukturom i radnjom najavljuje kasniju eruditnu komediju. Sadrži pojedinosti iz dubrovačke svakodnevice – raspusni život vlasteoske mladeži, važnost miraza i novca, odnos slugu i gospodara, sudbinu mnogih djevojaka koje su morale otići u samostan. Farsom se smatra zbog oskudne fabule, sirova humora, te izostanka satiričke oštrice i tipiziranih likova¹²⁷. Bogišić smatra kako je Nalješković ovdje želio napraviti komediju širega zahvata. U farsama se zadržao na skiciranju jednoga prizora iz života dubrovačke obitelji, a u pastoralama na prikazu jednoga susreta. U ovoj je komediji izišao na ulicu, povezo dvije obitelji i nekoliko tipova, ocrtavajući odnose dubrovačkoga života širih razmjera¹²⁸. Drama je nepotpuna, nedostaju joj kraj prvoga i početak drugoga *ata*.

Nakon uobičajenoga prologa u kojemu se najavljuje radnja komedije, u didaskaliji se napominje da je podijeljena u tri dijela, odnosno čina. Pokretač radnje u ovome tekstu raspušteni je sin Maro koji se noću iskrada iz kuće i odlazi ljubavnici. Majka to saznaje od sluškinje, a otac Dživo od prijatelja Petra te zajedno smišljaju načine kako riješiti problem. Otac dogovara zaruke s velikim mirazom i sin, nakon što je zaključio da ga ljubavnica vara, pristaje na zaruke s drugom djevojkom, pod uvjetom da miraz bude još veći.

¹²⁶ Usp. Đorđević 2005: 275-276.

¹²⁷ Usp. Bogdan 2008: 351.

¹²⁸ Usp. Bogišić 1971: 112.

U *Komediji VII.* radnja se drame, osim u kući, odvija i na gradskim ulicama. U prethodnim dvjema farsama vanjski prostori tek su nagoviješteni u razgovorima likova, no na pozornici je bila prikazana unutrašnjost obiteljskoga doma. Ovdje se na simultanoj pozornici prikazuju i unutrašnjost Marova doma, ali i dubrovačke ulice čime je narušeno jedinstvo mjesta. Time ovaj tekst odudara od renesansne učene komedije u kojoj se uvijek poštuje jedinstvo mjesta i vremena¹²⁹. Ova drama i po svojoj kompoziciji zaostaje za učenom komedijom, iako je složenije kompozicije od ostalih Nalješkovićevih drama. Osim toga, u učenoj komediji likovi imaju obično fiksna karaktera obilježja čega ovdje nema, a nedostaje i društveno-politička i etička subverzivna nota. Nalješković u ovoj drami kritizira i ismijava, ali uglavnom s ciljem postizanja komičkoga efekta. Učena komedija ima staleški, etnički i rodno raznolik sastav likova. U njoj dolazi do raznih zapleta koje izazivaju, primjerice, sukob između starih i mladih, zabune uzrokovane zaljubljuivanjem, financijske prijevare i sl¹³⁰. Kod Nalješkovića su prisutni neki elementi učene komedije kao što je sukob između starih i mladih te donekle i raznolik sastav likova, ali ne u tolikoj mjeri koliko će to kasnije razviti Marin Držić.

Na samome početku imamo lik sluškinje, no za razliku od prethodnih dviju farsi, ona je ovdje važna samo kao izvor informacija o Maru i kao pokazatelj da su sluškinje znale obiteljske tajne i voljele tračati ne samo gospodarima, nego i njima iza leđa. Nakon početne scene u kući, kada majka saznaje da se sin iskrada noću, radnja se premješta na ulicu gdje o razvratnosti svojega sina otac Dživo saznaje od prijatelja Petra. Dvojica se očeva odmah posvećuju sklapanju posla, odnosno dogovoru braka njihove djece. Dživo bi oženio sina smirivši ga na taj način, a Petar bi udao barem jednu od tri kćeri. Umjesto do sreće svoje djece, obojici je stalo do vlastitih interesa što se može vidjeti iz Petrove replike: „ne gledaj ti mlade, gleda' ti poso svoj“ (VII, 110). Iz razgovora dvojice očeva može se zaključiti kako je novac bio izrazito važan u vrijeme Dubrovačke Republike. Postojao je i iznos miraza koji je svaki otac trebao platiti kako bi udao svoju kćer. Na žalost mnogih djevojaka, siromašnije obitelji imale su novca samo za miraz jedne, najčešće najstarije, kćeri. Ostale su sestre bile osuđene na odlazak u samostan pa je u Dubrovniku u to vrijeme postojao veliki broj ženskih samostana. Petar se također žali na siromaštvo i visok miraz koji Maro zahtijeva kao uvjet (Petar je Maru već prije ponudio svoju kćer). Dživo mu predlaže samostan kao rješenje za ostale kćeri:

¹²⁹ Usp. Bogišić 1971: 113.

¹³⁰ Usp. Senker – Rafolt 2009: 402.

PETAR:

Ne imam jednu kćer, dvije su za njom još.

DŽIVO:

Da gdi ti je manastijer? Lasno tej smirit mož'.

Dosta je od sve tri tu jednu da udaš,

a dvije spravi ti u dumne da ih daš.

PETAR:

Da me pak proklinju u kami tukuće.

(stihovi: 95-99)

Petar se boji reakcija svojih kćeri ako ih pošalje u samostan. Ova replika produbljuje problem i asocira na nimalo veselu sudbinu djevojaka koje su bile prisiljene ostatak života provesti u samostanima. Uvjeti života nisu bili lagani; samostani su bili prenatrpani što je ponekad ugrožavalo zdravlje djevojaka. Nisu bile rijetke bolesti, a pri svakoj epidemiji kuge umirao je velik broj časnih sestara¹³¹. Nalješković kroz usta svojih likova progovara o dubrovačkome društvu, osvrće se na mane i kritizira. Osim kritike nesretnih sudbina djevojaka zatočenih u samostanima, kroz Dživove se replike kritizira i materijalizam te pohlepa za novcem:

DŽIVO:

Nut mu ti toj prilož', a ja ću pak pomoć,

toj ve znaš jer sade dinari varaju

i stare i mlade, svi dinar gledaju.

(stihovi: 102-104)

No, to je samo jedan primjer. Cijela je komedija zapravo kritika pohlepe i površnosti. Na komičan je način Nalješković obradio motiv razbludnoga sina. On je prvi uveo taj motiv u dubrovačku komediografiju, a kasnije ga je razradio Marin Držić u *Dundu Maroju*. U ovoj drami međutim, povratak razbludnoga sina svojoj obitelji nije motiviran kajanjem i uviđanjem vlastitih grešaka, već intrigom koju su spleli Marovi roditelji i prijatelj Frano¹³² te obećanim mirazom, što dokazuje njegovu pohlepu. Pohlepnost dokazuje Maro sam svojom replikom o ljepoti djevojke za koju ga žele oženiti: „lijepa je kao cvijet, s dvije tisuće i trista“ (VII, 294). Osim kritike novca, ovoga puta kroz Franinu repliku, Nalješković kritizira svećenstvo, doduše

¹³¹ Usp. Đorđević 2005: 284.

¹³² Usp. Đorđević 2005: 277.

mного slabije nego u prethodnoj farsii: „Kurvine bestije! Zna kurva ova / nijednu noć nije bez deset popova.“ (VII, 224-225).

Izgubljen je kraj prvoga i početak drugoga čina, međutim i bez toga se daje zaključiti što se otprilike dogodilo. Pred kraj prvoga čina najavljuje se da Marovi otac i majka idu kod dunda, odnosno strica na večeru i da je i sam Maro tamo. Švacov tvrdi da sama večera nije mogla biti prikazana jer za to nema vremena ni scensko-dramaturškog temelja, ali da o svemu što se zbilo na večeri saznajemo iz Marova prepričavanja Frani. Na večeri su vjerojatno Maru roditelji i dundo Baro priopćili da mu je ljubavnica nevjerna i predložili ženidbu s Petrovom kćeri. Kasnije se on na sve to žali Frani, i tijekom toga razgovora nailazi Dragna. Čin drugi počinje Marovom replikom u kojoj moli Franu da ga ostavi nasamo s Dragom jer ona nije htjela pravdati svoju gospodaricu pred Franom¹³³. Moguće je i da su u izgubljenome dijelu Marovi roditelji razgovarali s njegovim prijateljem Franom i zamolili ga da im pomogne ocrniti Marovu ljubavnicu pred njim. No, isto tako moguće je da je Frano sam odlučio Maru otvoriti oči.

Što god da se zbilo u izgubljenome dijelu komedije, intriga koju je smislio Frano (sam ili uz nečiju pomoć) dovodi do najkomičnijega i najgrotesknijeg dijela komedije. Inače, u eruditnoj komediji prijatelji zajednički izvode avanture, slažu se u borbi protiv očeva, a ne sprečavaju jedan drugoga u noćnim pothvatima¹³⁴. Lik je Frane još jedno od odstupanja ove drame od eruditne komedije. Maro je, nakon što su mu oklevetali ljubavnicu, otišao provjeriti što ona radi i ima li koga kod sebe. Frano se, znajući da će Maro otići ljubavnici, preoblači i stoji ispred njezinih vrata dok Maro ne dođe kako bi ovaj pomislio da mu to ljubavnica ima nekoga. U trenutku kada Maro dolazi, Frano bježi, a ljubavnica, ne prepoznavši Maru, polije ga fekalijama s prozora. Marova replika nadopunjuje ovu grotesknu scenu: „Ah, kurvo, mene, ha, govni me s' polila / prem ti si je.... kurva vazda bila.“ (VII, 248-249). Uz to ga još Frano napadne, a Maro bježeći padne i izgubi sve što je imao sa sobom; mač, štit i kacigu. Ovakva scena, ispunjena fizičkim i niskostilskim humorom¹³⁵, u skladu je s bahtinovskim karnevalsko-smjehovnim djelima i zasigurno je izazivala smijeh kod publike. Psovke, vulgarizmi, talijanizmi i riječi svakidašnjega govora pridonose smjehovnome u ovoj drami. Slično kao i u prethodnim dvjema farsama, takav vokabular ne pripada visokoj književnosti pisanoj dvostruko-rimovanim dvanaesterce. Talijanskim se uzrečicama služe isključivo

¹³³ Usp. Švacov 1976: 321-322.

¹³⁴ Usp. Bogišić 1971: 114.

¹³⁵ Usp. Bogdan 2008: 351.

muški likovi i to pri međusobnom pozdravljanju (*bon di, ser; addio; bona notte, komo stai; o, Dio vi salvi!* itd.) i zaklinjanju (*per Dio vero; afé, te ingani; affé; per amor di Dio* itd.)

Komedija ne završava kao prethodne dvije motivom hrane, nego uspješno sklopljenim bračnim dogovorom. Međutim, to ne čini kraj ništa manje farsičnim. Pred kraj trećega čina Maro iznosi niz ciničnih i komičnih replika kako bi uzrujao oca. Na očevo pitanje: „Jesi li ti sin moj?“ (VII, 321) Maro odgovara: „Majka toj samo zna.“ (VII, 322) što uzruja oca. Kada mu savjetuje da se ugleda na živote svojih prijatelja i sredi svoj Maro odgovara: „Da smisli ti sebe, ako se, ćaće, ja / uvrgho u tebe, krivina nije moja.“ (VII, 332-333). Otac priznaje da je i on bio nestašan u mladosti, ali da nikada nije činio stvari zbog kojih bi mu se drugi rugali i ogovarali ga:

DŽIVO:

Nut me čuj, Marine, nije mnom rug bio,
ki s tobom sad čine, majde nije, per Dio,
ni mi su oružja ni kape grabili
jer gdi sam bio ja, družu nijesu bili.
Ni vijeku u take ne podoh ja žene
da prima pak svake ončas iza mene,
a kad bi daj žena, neg stara vještica
dezerta otrena, moja je vrsnica.

(stihovi: 334-341)

Otac se ne stidi svoje prošlosti, jer smatra da su mladi u njegovo vrijeme bili dostojanstveniji i pametniji tijekom noćnih avantura. Kroz očev stav Nalješković ne šalje nikakvu moralnu pouku, već ukazuje na vječni sukob očeva i sinova; očeva koji su zaboravili nepodopštine iz svoje mladosti i sinova koji im zbog toga predbacuju¹³⁶. Osim što optužuje oca za svoje nestašluke, Maro kritizira i rasipnost tadašnjih djevojaka:

MARO:

Ako se ne zgodi da budu za moj grijeh
dovesti kugodi od ćudi sadanjijeh,
ke hoće veće dvaš spendat neg donesu,
ah, ćačko, ti ne znaš sadanje kakve su.

(stihovi: 352-355)

¹³⁶ Usp. Đorđević 2005: 282.

Na kraju Maro predlaže da Petar miraz da svojoj kćeri, što njegov otac komično (ili ironično) tumači kao pozitivan znak: „Ljubav ih obuzda prije neg se ožene. / Kad hoć' tuj da stoje, hod' svrš'te najbrže.“ (VII, 383-384). Maro ironično dodaje: „Ćaćko se još boji da se ne razvrže.“ (VII, 385) te drama završava „sretno“.

Komedija VII. predstavlja svojevrsno obrazloženje prethodnih dviju farsi. Iz ovakvih dogovorenih zaruka i brakova rađaju se onakvi odnosi koji su u farsama ismijani i kritizirani. Brak će biti bez ljubavi, a muž najvjerojatnije nevjeran. Ovakvom shvaćanju budućega braka Mara i Petrove kćeri pridonosi i Franino naglašavanje Marine slabosti: „Bez kurve ti biti ne moreš, ja te znam.“ (VII, 290)¹³⁷.

¹³⁷ Usp. Đorđević 2005: 279.

4.0. Maskerate Nikole Nalješkovića

4.1. Pjesni od maskerate

Nalješkovićev ciklus pokladnih pjesama u rukopisima naslovljen kao *Pjesni od maskerate* sadrži dvanaest maskerati. Različita su mišljenja proučavatelja Nalješkovićeve djela o međusobnome odnosu tih pjesama. Neki autori tvrde da je Nalješkovićev cilj bio stvoriti jedinstvenu pokladnu cjelinu, dok drugi tvrde da je cilj bila pokladna zbirka pjesama koje nisu međusobno povezane. Prvu tvrdnju zastupa Medini tvrdeći da pjesme čine cjelinu pa i ako su veze među pojedinim pjesmama jedva vidljive¹³⁸. S njime se slaže i Đorđević te za Nalješkovićeve pjesme kaže da su „prilično nevešta kompilacija proistekla iz želje da budu celina kojom će pesnik nekome čestitati venčanje.“¹³⁹ Petković je smatrao da je Nalješkovićev prvotni cilj bio da maskerate budu ovisne o uvodnoj pjesmi, ali nije uspio, i iz toga je proizašao nehomogen pokladni kanconijer pun nesuglasnosti¹⁴⁰. Prvoj se tvrdnji suprotstavlja i Bogišić te tvrdi da je Nalješković, bez snage da komponira jednu pokladnu cjelinu, napravio zbirku raznovrsnih pokladnih pjesama¹⁴¹. Mišljenje o cjelovitosti zastupa i Bogdan tvrdeći kako Nalješković nije ni kanio ostvariti jedinstvenost već je svjesno u zbirku uvrstio pjesme različite po metrici, s različitim kazivačima i različitim stupnjem korištenja postupka udvostručenja smisla. Unatoč toj različitosti, pjesme je zamislio i ostvario kao pokladnu cjelinu. Bogdan navodi sljedeće argumente za to: kazivač u prvoj pjesmi najavljuje dio kazivača iz pjesama koje slijede, u svim se maskeratama govori o muško-ženskom ljubavnom odnosu, sve se obraćaju ženama i zastupanju maskulinu perspektivu, sve su namijenjene izvođenju te se najveći dio pjesama služi postupkom udvostručenja smisla¹⁴².

Na Nalješkovićeve su maskerate talijanski autori zasigurno imali utjecaj, no proučavatelji nisu pronašli nijednu talijansku pjesmu koja bi Nalješkoviću bila izravan predložak. Iz talijanskih je pjesama Nalješković preuzimao uglavnom maske¹⁴³ poput ljubavnika, robova, vragova i sl. Osim toga, preuzeo je ono po čemu su njegove maskerate najpoznatije – tehniku alegorizacije. U talijanskim je maskeratama dvostruki smisao toliko uobičajen da su pjesme koje ga nemaju smatrane iznimkama ili moralističkim pjesmama.

¹³⁸ Usp. Medini 1898: 19.

¹³⁹ Usp. Đorđević 2005: 97-98.

¹⁴⁰ Usp. Petković 1950: 116.

¹⁴¹ Usp. Bogišić 1971: 82.

¹⁴² Usp. Bogdan 2005: 141.

¹⁴³ Usp. Đorđević 2005: 101.

Tehnika alegorizacije funkcionira tako da se u pjesmi uspostave dva semantička polja – polje doslovnoga i polje prenesenoga značenja. Na doslovnoj se razini obično opisuje neki zanat ili oblik fizičke djelatnosti, dok su sadržaj polja prenesenoga značenja detalji spolnoga čina ili funkcioniranje genitalne anatomije. Na polju doslovnoga mogućnosti su veće, autori pokušavaju sa što više variranja figurativno opisati različite oblike seksualne aktivnosti iz polja prenesenoga značenja¹⁴⁴. Nalješković se od svih dubrovačkih autora ponajviše koristio ovim postupkom, iako ne u svim maskeratama. Petković tvrdi da su dubrovačke pokladne pjesme često bile lascivne, ali da je najbestidnije među njima ispjevao Nalješković. Prva maskerata po svojoj besramnosti ne zaostaje ni za najlascivnijim toskanskim pjesmama koje su se često koristile postupkom udvostručavanja smisla¹⁴⁵.

Osim što se autori ne mogu složiti oko cjelovitosti Nalješkovićeve pokladnoga ciklusa, pisalo se i o tome pripadaju li sve pjesme žanru maskerate. Maskerata je mješovit lirsko-dramski žanr. Pjesme su monološki strukturirane, a govornik može govoriti u jednini ili množini i obično predstavlja neku vrstu ili tip ljudi ili nekih bića te se obraća uglavnom ženama. Što je manje individualiziran, to je tipičniji za žanr. Maskerate su bile namijenjene izvođenju čemu svjedoče mnogobrojni znaci u tekstu¹⁴⁶. Đorđević navodi da je po formi i sadržaju pravih maskerata sedam, a to su prva, četvrta, peta, šesta, sedma, osma i deveta pjesma. Druga je pjesma samo u početku lascivna, a kasnije se nastavlja u petrarkističkome duhu. Za treću, desetu i jedanaestu pjesmu tvrdi da su petrarkističke, dok dvanaestu smatra pirnom pjesmom¹⁴⁷. Međutim, druga se pjesma služi sličnim motivom kao prva, a i postupkom udvostručanja smisla i zapravo se do kraja može čitati u tome ključu. Treća je pjesma također lascivno-aluzivna i ne može se pribrojiti Nalješkovićevim petrarkističkim pjesmama jer su one posve čedne bez lascivne aluzivnosti. Deseta pjesma sa svojim kazivačima zaljubljenicima nalikuje na petrarkističku, međutim ljubav je uzvraćena, prisutni su lascivni motivi, a pjesma je napisana osmercima kojima se Nalješković nikada nije koristio u svojoj ljubavnoj lirici. Isto vrijedi i za jedanaestu pjesmu također napisanu osmercima.

Osim talijanskih utjecaja u Nalješkovićevim je pokladnim pjesmama primijećen utjecaj njegova prethodnika Mavra Vetranovića koji je napisao prve maskerate. Za razliku od Nalješkovićevih, u Vetranovićevim maskeratama nema lascivnosti ni lascivne aluzivnosti, posve su čedne. Ono što je Nalješković mogao preuzeti od njega jeste domoljublje, odnosno

¹⁴⁴ Usp. Bogdan 2005: 142.

¹⁴⁵ Usp. Petković 1950: 114.

¹⁴⁶ Usp. Bogdan 2005: 140.

¹⁴⁷ Usp. Đorđević 2005: 98-100.

pohvala Dubrovniku, dubrovačkoj vlasteli i dubrovačkim ženama. Vetranoviću je na prvome mjestu slavljenje i isticanje dubrovačke ljepote i slobode, njegovi su kazivači hvalili sve aspekte dubrovačkoga života i zato su njegove maskerate lišene alegorije i lascivnosti. Nalješkoviću je glavni sadržaj Vetranovićevih pjesama bio samo prateći motiv, no kada bi pisao o slavi Dubrovnika preuzimao je od Vetranovića ne samo motive, već i stihove¹⁴⁸.

Nalješkovićeve su maskerate pune komičkih elemenata, a to je postigao različitim postupcima i sredstvima¹⁴⁹. Jedan je od njih već spomenuti postupak udvostručenja smisla. Vrlo je popularna u njegovim pjesmama i parodija. Primjerice, parodira petrarkističku liriku ili motive iz Biblije i sl. Kako bi istaknuo komičku suprotnost između lascivnih prijedloga i tobože ozbiljnoga promišljanja o ljubavi Nalješković koristi i poslovice¹⁵⁰. Njegove su maskerate zahvaljujući poigravanju kršćanskim diskursom te snižavanju visokoga na nisko, tjelesno potpuno u skladu s karnevalskim ugođajem.

4.2. Prva maskerata

Prva je maskerata najpoznatija i najlascivnija Nalješkovićeva maskerata. Najduža je i može se smatrati uvodnom pjesmom jer najavljuje dio kazivača iz pjesama koji slijede. Napisana je osmercima i monološki strukturirana. Kroz cijelu je pjesmu prisutan postupak udvostručenja smisla. Kazivač je vrag i zastupa kolektiv. Na doslovnoj se razini opisuje silazak vragova u pakao, dok je na prenesenoj razini riječ o penetraciji i ejakulaciji, vrag je metafora za muški spolni organ, a pakao, odnosno paklena pećina stoji za ženski spolni organ. Isti postupak udvostručenja smisla i sličan motiv špilje koristio je Nalješković u prvoj pastorali kada starica savjetuje Radatu putovanje u vilinsku špilju kako bi izliječio ljubavne jade¹⁵¹.

Unatoč tomu što ih zovu vragom, đavlom i napasti, nisu zlobne ćudi i čak ih se ni žene ne boje, a svaki muškarac ima jednoga:

Koliko smo zla imena,
nijesmo toli zlobne ćudi,
od nas nije strah ni žena,

¹⁴⁸ Usp. Đorđević 2005: 106-107.

¹⁴⁹ Više o komičkim postupcima kod analize pojedinih maskerati.

¹⁵⁰ Usp. Đorđević 2005: 103-105.

¹⁵¹ Usp. Bogdan 2005: 144.

a neg da se straše ljudi.
Što se smjeje svaki od vas,
pokli nije nijednoga
pri kom nije jedan od nas,
od velika do maloga?

(stihovi: 5-12)

Računajući s izvedbom ove maskerate, ovakvo je kazivanje i izravno obraćanje muškarcima u publici zasigurno imalo komičan učinak. Tomu pridonosi i osuda ženske nevjernosti: „imaju ih po sto žene, / neg ne stoje vazda š njima.“ (I, 23-24)¹⁵². Već je spomenuto da se Nalješković u maskeratama za postizanje komičkih efekata služi parodijom. Nalješković je računao na poznavanje petrarkističke lirike kod publike te u maskerati parodira i petrarkističku metaforiku znajući da će snižavanje visoke literature na nisko, tjelesno imati komičan učinak. Primjerice, metafora kamenitosti koja u petrarkističkoj lirici označava zaljubljenikovu ustrajnost u ljubavnome nagovaranju, u maskerati postaje oznaka za erekciju¹⁵³.

Vesele se u pakao
kad letimo strmoglavi,
a poslije im bude žao
kad nas pako taj izdavi.
Tko bi volju ispunio
od prokletijeh ovijeh žena,
mogu reći da bi bio
taj satvoren od kamena.

(stihovi: 77-84)

Za opis ejakulacije Nalješković također koristi motiv iz ljubavne lirike. Motiv tuge preobraćene u radost, koji je koristio u svojoj lirici, ovdje je parodirao¹⁵⁴.

Tko bi mogo vjerovati
da plaćemo tada milo,
da se tuj plač ne obrati,

¹⁵² Usp. Đorđević 2005: 102.

¹⁵³ Usp. Bogdan 2005: 145.

¹⁵⁴ Usp. Đorđević 2005: 103.

[...] jer bi gore bilo.

(stihovi: 65-68)

Komično se postiže i poigravanjem kršćanskim diskursom i motivima iz Biblije. U sljedećim je stihovima, gdje se govori o utjecaju „vragova“ na žene, očigledna aluzija na grijeh prvih ljudi¹⁵⁵: „jer smo prvu privarili / ne dinarim neg jabukom.“ (I, 35-36). Topos se religiozne i refleksivne lirike o kažnjenoj oholosti koristi za opis erekcije i penetracije¹⁵⁶:

Neg smo svi mi vražje ćudi

jer u paklu svaki voli

i dan i noć da se trudi

za grijeh on naš oholi.

Ter ki tvrđe glavu dviže

cječ proklete oholasti,

ončas bude pasti niže

doli glavom u propasti.

(stihovi: 101-108)

Parodirani su središnji pojmovi kršćanskoga morala – prvi grijeh i oholost. Ti visoki koncepti iz područja sakralnoga sniženi su, svedeni na tjelesno, vulgarno i spolno. Osim toga, motivi vruga i pakla, nečega strašnoga u kršćanstvu, također su svedeni na tjelesno i pridonose komičkome efektu umjesto da izazovu strah. Nalješković se koristi i motivom metamorfoze kada se opisuju osobine vruga, odnosno nestalnost i promjenjivost njegova oblika¹⁵⁷:

Vidite me sad velika,

a sad mala, gruba dosti,

promjenujem sto prilika

jer u meni nije kosti.

(stihovi: 25-28)

Kazivači u maskeratama često petrarkističkim diskursom hvale žene, njihovu ljepotu, daju im ljubavne savjete i traže od njih nagradu. Sličnu pohvalu u ovoj maskerati daju „vragovi“ ženama:

Vi ste mile, vi ste blage

¹⁵⁵ Usp. Đorđević 2005: 103.

¹⁵⁶ Usp. Bogdan 2005: 145.

¹⁵⁷ Usp. Đorđević 2005: 103.

mного veće nego ljudi,
ne mržite vi na vrage,
prem ste n'jeke naše ćudi.

Vi studena ogrijete,
obučete mnokrat gola,
vi nemoćna podvignete,
a slomite vi ohola.

(stihovi: 141-148)

Pohvalu ženama još jednom iskorištavaju kako bi, kroz petrarkističku antitezu u zadnjim dvama stihovima, dočarali lascivni motiv erekcije. Kazivači ovdje ne traže plaću ni nagradu, ali daju ženama savjet: „kako do sad tako i naprijed / u ljubavi napredujte“ (I, 150-151). Potičući ih na ljubav, dolazi ponovno do erekcije i „vragovi“ se spremaju poći u „pakljene propasti“. Na kraju maskerate kazivač najavljuje svoju družinu te poziva publiku da ih posluša:

Ovo čujem družbu moju
gdi se spravlja doći sada,
da vam svire i da poju
ovijeh svetac od poklada.

Nut ih mirno poslušajte,
i muče se svak namjesti,
od njih straha ne imajte
jer će oto sad izl'jesti.

(stihovi: 161-164, 169-172)

Iako nedostaju neverbalni znakovi, za Nalješkovićeve se maskerate smatra da su bile izvođene, o čemu svjedoče brojne indicije u tekstu, posebice u kasnijim maskeratama. U prethodnim se stihovima čak navodi da je bilo vrijeme poklada, a kazivač najavljuje družbu koja će svirati i plesati što ukazuje na stvarnu mogućnost postojanja plesa i glazbe na pozornici.

4.3. Druga maskerata

Druga se maskerata, iako mnogo kraća, tematski nastavlja na prvu. Ponovno je kazivač vrag koji opisuje „tamne propasti“, oganj i vrućinu u jami u koju svejedno želi poći. I ovdje je riječ o postupku udvostručenja smisla, vrag i paklena jama stoje ponovno za muški i ženski spolni organ:

Ovo ja stvoren bih u tamnoj propasti,
gdi ništor ne vidih, neg strašne tej tmasti.

U nju me suđena utisniše u trudu
za napas od žena na saj svit da budu,
ter narav prokleta čini mi svak čas
da želim opeta u tamnu poč propas.

(stihovi: 7-8, 13-16)

Od sedamnaestoga stiha pjesma se naizgled nastavlja kao petrarkistička tužaljka nesretnoga zaljubljenika. Služio je gospođi koja mu nije uzvratila ljubav pa se sada žali publici i pokazuje „mijeh uzdaha pun“ koji spaljuje pred svima. Uspoređujući Nalješkovića s Vetranovićem, Medini je povezao taj mijeh s onim u kojega je Vetranovićev Piligrin zatvorio svoje misli¹⁵⁸. Međutim, ako se pjesma nastavi čitati u istome ključu kao prva, na prenesenoj bi razini mijeh pun uzdaha mogao stajati za još jedan muški spolni organ – skrotum¹⁵⁹. Sudeći prema stihovima „Ma neka sve stoji, nu vidte ovi mijeh / uzdaha pun koji donesoh ja mojijeh (...)“ (II, 23-24) nešto se na pozornici pokazivalo, što pridonosi pretpostavci o izvođenju maskerati. Kazivač je naposljetku spalio mijeh pa je vrlo vjerojatno da je i na pozornici nešto zaista spaljeno, popraćeno gestama o kojima se može samo nagađati. Cijelo ovo spaljivanje aluzija je na mušku masturbaciju¹⁶⁰.

Ponovno je prisutna parodija ljubavne poezije i petrarkističke metaforike, odnosno korištenje elemenata visoke literature za izražavanje niskoga, karnevalskoga. Osim toga, ponovno se poigrava motivom vraga i ovdje ga prikazujući smiješnim. Iako nema sva obilježja maskerate, ova se pjesma po tipu svoje komike i lascivnosti sasvim logično nastavlja na prvu maskeratu i uklapa u Nalješkovićev pokladni ciklus.

¹⁵⁸ Usp. Medini 1898: 20.

¹⁵⁹ Usp. Bogdan 2005: 147.

¹⁶⁰ Usp. Bogdan 2005: 147.

4.4. Treća maskerata

Treća je maskerata, kao i prethodna, napisana dvostruko-rimovanim dvanaestercom što je povezuje s ljubavnom lirikom. Drugu i treću maskeratu mnogi autori smatraju petrarkističkim pjesmama. Petković tvrdi da je to obična ljubavna pjesma „bez i jedne osobine karnevalske poezije“¹⁶¹. Pjesma je ljubavna tužaljka zaljubljenika čija odabranica nije htjela prihvatiti njegovo srce. Srce je donio pred publiku koju adresira i tu ga spaljuje:

Odlučih tada vam srce toj donijeti
i rukom mojom sam činit ga zgorjeti.
Pokli ga gospoja ne hotje, ku dvori,
neka ga činim ja svršeno da izgori.

(stihovi: 11-14)

Iako pjesma zaista započinje petrarkistički, upravo taj motiv spaljivanja, sličan kao u prethodnoj pjesmi, može se ponovno tumačiti kao aluzija na masturbaciju čime se ova pjesma uklapa među ostale lascivne pjesme u ciklusu, a odudara od ljubavne lirike na koju nalikuje. Tomu u prilog ide i činjenica da u Nalješkovićevoj ljubavnoj lirici nema lascivne aluzivnosti.

Izvedba je ove maskerate na pozornici izgledala komično tadašnjoj publici i zasigurno je izazivala smijeh, posebice svojim završetkom. Početak pjesme asocira publiku na konvencionalnu ljubavnu poeziju na kakvu su bili navikli, no dolazi do obrata kada se jedan od tipičnih motiva ljubavne poezije, srce, upotrijebi kao lascivan motiv. A ako se na pozornici zaista nešto spalilo, komika je bila još naglašenija.

Nalješković je lascivnom aluzivnošću ovu pjesmu uklopio u pjesme koje je okružuju. Pjesma je na početku ciklusa, gdje je lascivna aluzivnost još uvijek visoka. Da je zaista htio napisati običnu ljubavnu pjesmu i motiv srca upotrijebiti bez ikakve metaforike, vjerojatno bi stavio ovu pjesmu među kasnije pjesme ciklusa gdje je lascivnost samo mjestimična ili još je vjerojatnije da ovu pjesmu ne bi ni uvrstio u pokladni ciklus.

4.5. Četvrta maskerata

Kazivači su u četvrtoj maskerati „zabogari“, odnosno siromasi. Progovaraju kao kolektiv, kroz cijelu se pjesmu obraćaju ženama, a na samome im početku daju ljubavni

¹⁶¹ Usp. Petković 1950: 116.

savjet. Pozivajući se na Božji zakon prema kojemu treba voljeti svojega bližnjeg, kazivači savjetuju ženama da uzvrate muškarcima ljubav, aludirajući pritom na spolni odnos:

Kad potrjeban stvar poželi,
ke odveće vi imate,
toj vam dobri Zakon veli
da nas njome ugledate.

(stihovi: 9-12)

U nastavku mole žene da im pomognu; ne traže zlato već samo da ih ogriju i nahrane. One time ne gube ništa, a zaslužuju spas svoje duše i mjesto u raju. Ponovno je ovdje korišten postupak udvostručenja smisla i sve što siromasi traže od žena može se dvojako tumačiti, na lascivan način:

Nu pozrite tuge naše
ter umorit nas nemojte,
negli mlake juhe vaše
studenijeh nas vi napojte.

Na meku smo željni leći,
željni malo juhe vruće,
jer bi svaki sad u peći
ul'jezao u goruće.

(stihovi: 21-28)

Ovi stihovi, a i ostatak pjesme, pokazuju kolika su variranja moguća na doslovnoj razini prilikom udvostručenja smisla i na koje sve načine Nalješković postiže lascivnu aluzivnost. U izvedbi su glumci raspolagali faličkim rekvizitima, što je očito po spomenutoj upotrebi štapova¹⁶² koji su ovdje aluzija na muški spolni organ: „Na vrata smo vam naprli, / svaki nebog štapom kuca“ (IV, 17-18) i „Štape ove ne nosimo / da ištemo od vas zlata, / ogrijat se mi prosimo / na čestita vaša vrata.“ (IV, 33-36).

Nalješković u ovoj maskerati ponovno unosi elemente bahtinovske koncepcije smjehovnoga stvaralaštva. Pozivanje na Božje zakone i obećavanje raja i spasa duše i prilikom nagovaranja žena na spolni odnos, parodija je Božjih zapovijedi. Ponovno se

¹⁶² Usp. Bogdan 2005: 146.

Nalješković poigrava kršćanskim – iz sfere visokoga i svetoga snižava ga na tjelesno kako bi izazvao komičan efekt.

4.6. Peta maskerata

Na početku se pete maskerate kazivači predstavljaju kao robovi iz daleka koji traže nekoga tko bi ih otkupio. Ta se prva strofa ponavlja kroz pjesmu kao refren. Nakon što se požale na ropstvo, obraćaju se prvo svima prisutnima tražeći otkup, a potom se obraćaju samo ženama tražeći njihovo blago:

A gospode vi gizardave,
pokli slavnu milos vašu
vrh svih inih na svit prave,
viđte tužnu mlados našu
ter ne bran'te stvar najdražu,
da se njome pomožemo.

(stihovi: 23-28)

Obraćajući se gospođama u petrarkističkome tonu, robovi traže seksualne usluge uz argumente da ženama neće nedostajati i da nitko neće znati: „neće zatoj vam lipsati, / gospodari neće znati“ (V, 38-39).

Tražeći otkup robovi iznose svoje vještine i umijeća. Vole i znaju kopati i orati, posaditi i obrađivati vinograd, presti vunu, tkati i plesti, kuhati. Dok su to na doslovnoj razini različita znanja i umijeća, na prenesenoj su razini to metafore za seksualno umijeće. U ovakvim lascivno-aluzivnim pjesmama, svaki je oblik tjelesne aktivnosti zapravo metafora za spolni čin¹⁶³. Ponovno se komičan efekt postiže ponajviše Nalješkovićevim omiljenim postupkom udvostručenja smisla.

Ova pjesma može biti i uvod u sljedeće pjesme u kojima je prisutna pohvala Dubrovniku. Vjerojatno su robovi u ovoj pjesmi došli iz daleka upravo u Dubrovnik tražeći svoju slobodu. Motiv robova, odnosno robinje, Nalješković je već obradio u svojoj trećoj pastorali.

¹⁶³ Usp. Bogdan 2005: 143.

4.7. Šesta maskerata

Do ove je maskerate faličko dominantno kod izvođača, a lascivna je metaforizacija kontinuirana. Od šeste maskerate pa do kraja ciklusa gubi se ravnoteža među dvama semantičkim poljima. Doslovna razina postaje dominantnom, a lascivne se aluzije javljaju mjestimično i sve ukazuje na to da je Nalješković ciklus zamislio tako da početna lascivnost postupno slabi prema kraju. Još je jedan argument za to što je kazivač iz prve maskerate najavio vjerojatno samo dio sljedećih kazivača, izričito ih razlikujući od pastira („Svaki surlu ima gladku, /mnogo ljepšu neg pastiri“ I, 165-166) čime je na neki način podijelio pjesme na više i manje lascivne¹⁶⁴.

U ovoj su pjesmi kazivači pastiri koji su napustili svoja sela i stada i došli u Dubrovnik zbog svega lijepog što su o njemu čuli. Petković i Medini uspoređuju ovu pjesmu s Vetranovićevim domoljubnim maskeratama. Prema Petkoviću Nalješković u ovoj pjesmi slavi Dubrovčane, njihovo bogatstvo, ljepotu dubrovačkih žena i sve to po uzoru na Vetranovića¹⁶⁵. Medini tvrdi da su Nalješkovićeви pastiri koji su napustili svoja stada isti oni kao kod Vetranovića, a pohvale gradu su iste kao Vetranovićeve¹⁶⁶. Nalješković je već u svojim pastoralama na sličan način odao hvalu Dubrovniku i dubrovačkoj aristokraciji.

Pjesma je znatno manje lascivna od ostalih – tek je u zadnjoj strofi aluzija na muški spolni organ: „a hrlo se mi dvignusmo / podbiv istom surle naše“ (VI, 37-38).

Unatoč sličnosti s Vetranovićevim pastirima, ovi Nalješkovićeви ipak imaju još jedan razlog za dolazak u Dubrovnik, osim dubrovačkoga blagostanja. Štoviše, nakon samo dvije strofe u kojima hvale Dubrovnik, pastiri svoje pohvale usmjeravaju na dubrovačke gospođe, a kao razlog dolaska ističu pomanjkanje ljubavi, da bi cijela maskerata završila lascivno-aluzivnim motivom. Očit je drugi razlog dolaska pastira – to su dubrovačke gospođe i naklonost koju bi od njih mogli dobiti. Nalješković kao da nije izdržao da do kraja napiše maskeratu koja bi bila pohvala samo Dubrovniku, nego je morao ubaciti jedan od svojih najdražih postupaka i naposljetku ponovno izazvati komičan efekt.

¹⁶⁴ Usp. Bogdan 2005: 147-148.

¹⁶⁵ Usp. Petković 1950: 116.

¹⁶⁶ Usp. Medini 1898: 20.

4.8. Sedma maskerata

U sedmoj su pjesmi kazivači ponovno pastiri koji su zbog zime i gladi napustili svoja stada i iz Bobana, mjesta u dubrovačkome zaleđu, došli u Dubrovnik. O Dubrovniku su čuli mnoge pohvale, a ponajviše o dubrovačkim ženama:

(...) ke su lačnijeh napitale
i studenijeh ogrijale,
ki ne imaju svoga stana.

(stihovi: 8-10)

Dok siromasi iz četvrte maskerate traže od žena da ih nahrane i ogriju, ovi su pastiri već čuli da su žene pozitivno odgovorile na te molbe te im dolaze u Dubrovnik služiti. Kao i robovi iz pete maskerate, pastiri napominju da znaju raditi mnoge poslove: „a mi posle svake znamo / potrebne za vašijeh stana.“ (VII, 15-16). Pohvala Dubrovniku ovdje je samo sredstvo pomoću kojega Nalješković, ponovno postupkom udvostručenja smisla, izražava lascivne aluzije. Pastiri su čuli da su gospođe uzvratile ljubav, a hvaleći se da znaju raditi mnoge poslove zapravo hvale svoje seksualno umijeće.

4.9. Osma maskerata

Kazivači su u osmoj maskerati također došli izdaleka, „iz latinskih strana“, u Dubrovnik zbog lijepih stvari koje su o njemu čuli. Mogli bi oni raditi i u svome kraju, međutim tamo se ratuje, a u Dubrovniku je mir i tu mogu bez problema raditi ono u čemu su najbolji a to je ljubavno uživanje. Osim o slavi Dubrovnika, čuli su, naravno, i o ljepoti dubrovačkih gospođa. Dolaze služiti njima i ne traže za to nikakvu plaću osim milosti. Obraćajući se gospođama, iznose svoje vještine, koje su zapravo aluzija na njihovu spolnu aktivnost¹⁶⁷:

(...) svaki od nas lijepo poje,
l'jepše igra nego znate,
naše tance da zgledate,
znale biste što umijemo.

(Stihovi: 29-32)

¹⁶⁷ Usp. Bogdan 2005: 143.

U petrarkističkome tonu hvale ljepotu gospođa i nagovaraju ih da „milo izvidate / u srdašcijeh naše rane“ (VIII, 45-46) i da im daju „na svit stvar najdražu“ (VIII, 51). Kao i svi ostali kazivači, ni ovi ne traže nikakvu plaću za svoje usluge, nego samo pozitivan odgovor na njihove ljubavne molbe, odnosno pristajanje na ljubavni odnos. Naizgled je ova pjesma obična petrarkistička pjesma, no ako se čita povezano s ostalim pjesmama i s obzirom na postupak udvostručenja smisla u njoj se otkrivaju lascivne aluzije. Tomu pridonosi motiv „najdraže stvari“ koji je već prije spomenut u lascivnoj petoj maskerati. Međutim, kako kroz ciklus prema kraju lascivna aluzivnost opada, tako je i u ovoj pjesmi samo mjestimična.

4.10. Deveta maskerata

Deveta je maskerata tužaljka nesretnih mladića. Kroz cijelu pjesmu, sve do predzadnje strofe, opisuju svoju nesreću i tugu. Nema sreće u materijalnome, i za najmanju radost moraju se veoma potruditi, ali i ako je steknu brzo im izmakne. Toliko su nesretni da su uvjereni „da cvijet dođe nam u ruke, / stvoril bi se taj čas dračom“ (IX, 33-34). Isticanje trajno tužne sudbine i tužnih nesreća koje prate život mladića podsjeća na Nalješkovića koji je svoju žalosnu sudbinu opjevao nekoliko puta u svojoj poeziji¹⁶⁸. U posljednjoj strofi apostrofiraju gospođe i mole da ih prime u službu te da im pomognu zaliječiti rane. Deveta je maskerata prva u pokladnome ciklusu koja nema lascivnosti ni drugih komičkih elemenata. Unatoč tomu, prava je maskerata jer sadrži elemente žanra kao što su kolektivizirani govornik i adresiranje žena.

4.11. Deseta maskerata

U desetoj su maskerati kazivači ponovno mladići, no za razliku od prethodne, sretni su jer su im gospođe pokazale naklonost. Stihovi:

A riječ medena vašijeh usti
od ufan'ja ovaj krila
sad svakomu nas dopusti,
ka nam nijesu prvo bila.

(stihovi: 17-20)

¹⁶⁸ Usp. Bogišić 1971: 82.

aluzija su na prihvatanje ljubavnih ponuda i upuštanje gospođa u spolni odnos. Ono što su im prije branile sada su im dopustile. Sukladno tomu, uz eventualne, nama danas nedostupne neverbalne izvedbene informacije, dolazi i do aluzije na mušku erekciju, što je jedan od Nalješkovićevih omiljenih lascivnih motiva¹⁶⁹:

Krostoј hoće vaša gizda
vele brzo nas vidjeti,
Uzdvignut se tja do zvizda
i k nebom poletjeti.

(stihovi: 21-24)

Na kraju, kao što je često slučaj u maskeratama, kazivači daju savjet nesretno zaljubljenima da nikada ne gube nadu jer oni koji služe ljubavi dobiju „platu“ naposljetku. I u ovoj je maskerati mjestimična lascivna aluzivnost.

4.12. Jedanaesta maskerata

Za razliku od sretnih kazivača u prethodnoj maskerati, u jedanaestoj je pjesmi ponovno prisutan nesretni zaljubljenik. Cijela pjesma nalikuje na petrarkističku jadikovku. Zaljubljenik pjeva o ljepoti drage, njezinu neuzvraćanju ljubavi, tuzi koja ga je obuzela i želji da umre.

Pjesmi nedostaju bitni elementi maskerate: kazivač ne predstavlja skupinu i progovara u jednini, adresat nije kolektiviziran i uopće se ne obraća publici već Amoru i ženi, nema nikakvih vidljivih naznaka o izvedbi. Osim teme, s petrarkističkom je lirikom povezuje niz stilskih i motivskih elemenata ljubavnoga diskurza. Jedino što je razlikuje od Nalješkovićeve ljubavnog kanconijera jeste stih. Napisana je osmercima, a takvih stihova nema u njegovoj lirici, već se sve osmeračke pjesme pokladnoga ciklusa javljaju u izvedbenim okolnostima – likovi koji ih izgovaraju pjevaju ili plešu. Prema tome, logično je zaključiti da ova pjesma pripada pokladnim pjesama¹⁷⁰.

Ovo je još jedna pjesma u ciklusu Nalješkovićevih pokladnih pjesama koja ne sadrži lascivne ili lascivno-aluzivne elemente i nema postupka udvostručenja smisla. Uklapa se u

¹⁶⁹ Usp. Bogdan 2005: 143.

¹⁷⁰ Usp. Bogdan 2005: 149-150.

pretpostavku da je Nalješković do kraja ciklusa htio postupno smanjiti lascivnu aluzivnost u pjesmama.

4.13. Dvanaesta maskerata

Dvanaesta je pjesma posljednja pjesma Nalješkovićeve pokladnog ciklusa. Naziva se pirnom ili svadbenom pjesmom jer slavi ljubav i govori o vjenčanju vile i nekog mladića. Kao i prethodna pjesma, ni ova nije lascivna niti lascivno-aluzivna. Ono što je povezuje s maskeratama jeste naznaka izvedbe, odnosno spominjanje kola koje se plesalo na vjenčanjima. Petković tvrdi da je ta pjesma slična pirnim pjesmama Nalješkovićevih pastoralu po svojem obliku, tonu i sadržaju, te da je zapravo napisana kao završna pjesma za njegovu prvu pastoralu gdje se vila udaje za pastira Radata¹⁷¹. Međutim, teško je podržati tu tvrdnju jer je dvanaesta maskerata ispjevana drugačijom strofom od završne pjesme u prvoj pastoralu¹⁷².

¹⁷¹ Usp. Petković 1950: 116.

¹⁷² Usp. Bogdan 2005: 150.

5.0. Komički elementi u ostalim Nalješkovićevim djelima

Nalješković je najpoznatiji po svojim dramama i maskeratama i one od svih njegovih djela sadrže najviše komičkih elemenata. Osim toga, iza sebe je ostavio i opsežan ljubavni kanconijer sa 181 pjesmom. Već je zaključeno da su Nalješkovićeve maskerate lascivne te da je glavni način postizanja komičnosti postupak udvostručenja smisla, međutim u njegovome ljubavnom kanconijeru lascivnosti nema, pa čak ni u pjesmama gdje je gospođa pozitivno odgovorila na zaljubljenikove molbe. Razlog je tomu činjenica da je Nalješković tematiziranje muško-ženskoga odnosa u kanconijeru prilagodio normama žanra i zahtjevima petrarkističkoga i ostalih ljubavnih diskurza uobičajenih u lirici toga vremena¹⁷³. No, njegovu liriku obilježava posebno svojstvo nazvano „realističnošću“. Tako Nalješković u ljubavnim pjesmama simulira epistolarnu komunikaciju s gospođom, fingira neposredno obraćanje voljenoj ženi, osvještava materijalnost poruke i konstruira tematske situacije koje nalikuju mogućim, vjerojatnim zbivanjima¹⁷⁴. Uz već spomenuto nepostojanje lascivne aluzivnosti, u Nalješkovićevoj ljubavnoj lirici nema ni drugih komičkih elemenata kakvi su prisutni primjerice u maskeratama ili farsama. Podjednako vrijedi i za njegov mali religiozni opus.

Nalješković je autor najopsežnijega poslaničkog opusa u hrvatskoj književnosti 16. stoljeća. Napisao je 40-ak poslanica (četiri od njih smatraju se nadgrobnicama) upućenih književnicima sugrađanima, ali i književnicima iz drugih dalmatinskih gradova. Poslanica je stihovano pismo s pošiljateljem i primateljem i od svih renesansnih žanrova sadrži ponajviše autobiografskih i faktičkih elemenata stoga su važan izvor biografskih, kulturnopovijesnih i književnpovijesnih podataka. Međutim, imaju isti status kao književna djela i potrebna je opreznost pri tumačenju poslanica i razlučivanju između stvarnih i fiktivnih podataka¹⁷⁵. U studiji o Nalješkovićevim poslanicama Dunja Fališevac tvrdi da je, za razliku od farsi i komedija, u poslanicama Nalješković uvijek suzdržan i smrtno ozbiljan¹⁷⁶. Međutim, ponegdje ipak ima komičkih elemenata, iako ni približno kao u prethodno analiziranim djelima. Ovdje su kao primjer izdvojene samo tri poslanice.

Mnogo se pisalo o poslanicama koje su razmijenili Nalješković i Dinko Ranjina. Ukupno ih je šest, po tri od svakoga pjesnika. Uobičajena je zabluda shvaćanje da se u tim

¹⁷³ Usp. Bogdan 2005: 140.

¹⁷⁴ Usp. Bogdan 2012: 234.

¹⁷⁵ Usp. Bogdan 2015: 31.

¹⁷⁶ Usp. Fališevac 2005: 121.

poslanicama rješavaju neki realni ljubavni problemi – kao što je većina renesansne ljubavne lirike fikcionalna, tako i ljubavne poslanice za predmet imaju fikcionalne ljubavne probleme¹⁷⁷. Ranjina, mlađi književnik, šalje poslanicu Nalješkoviću u kojoj traži ljubavni savjet naslovljenu *Gospodin Dinko Ranjina, vlastelin dubrovački, Nikoli Nalješkoviću*. Nije mu jasno kako plamen koji gori u njegovu srcu ne zagrije i hladnu gospođu u koju se zaljubio. Nalješković mu, nakon nabiranja pojava koje su hladne (kremen, gejzir) ali iz kojih vatra izlazi, u poslanici *Gospodinu Dimku Ranjini odgovor* daje lascivan i senzualan savjet¹⁷⁸:

Tijem ako želiš ti da taj vil ljuvena
vrućinu oćuti tvojega plamena,
svakako drži put i način kigodi
da budeš prit u skut toj vili kagodi.

(stihovi: 19-22)

Ranjina je poznat po svojim pjesmama s dosjetkom koje, iako tematiziraju ozbiljne probleme, same po sebi nisu toliko ozbiljne. Takva je i ova pjesma. Ni Ranjina ni Nalješković nisu u svojim poslanicama ozbiljni i usredotočeni na ljubavni problem, nego se poigravaju ljubavnim diskursom i time izazivaju komičan efekt. Posebice je komičan Nalješkovićev odgovor, gdje nabroja obične stvari iz prirode kako bi ih usporedio s gospođom te daje naposljetku lascivan i humorističan savjet.

Nalješkovićev je savjet tražio i Maro Buresić u pjesmi *Maro Buresić ovu pjesnu meni pisa* sačuvanoj u rukopisu s Nalješkovićevim poslanicama. I ova je poslanica zapravo poziv na literarnu igru, a ne stvarno traženje ljubavnoga savjeta¹⁷⁹. Stoga i Nalješković na fikcionalnu situaciju odgovara općenitim, jednostavnim i realističnim savjetima. Humoristično upozorava Buresića da se ne mora previše brinuti jer će s godinama ljubavnu žudnju zamijeniti proždrljivost¹⁸⁰:

Ali još godišta prišad vi veći u broj
sve ti će u ništa svrnuti, Maro, toj.
I što je pogled taj, biti će, neka znaš,
do brzo zalogaj od njega draži dvaš.

(stihovi: 35-38)

¹⁷⁷ Usp. Bogdan 2012: 271.

¹⁷⁸ Usp. Bogdan 2012: 273.

¹⁷⁹ Usp. Bogdan 2015: 32-33.

¹⁸⁰ Usp. Bogdan 2015: 33.

Proždrljivost je jedna od slika grotesknoga realizma koju je Nalješković već upotrijebio nekoliko puta u svojim farsama.

Nalješković je u svojoj ljubavnoj lirici često pisao pjesme upućene neživim adresatima. Jedna je od takvih i njegova poslanica naslovljena *Guti gospodina Petra Hektorovića, vlastelina hvarskoga, Nikola Stjepka Nalješkovića Dubrovčanina piše*. Ovdje Nalješković adresira Hektorovićeve kostobolju obraćajući joj se kao živome adresatu. Traži od nje da ne mori više Hektorovića kako bi ovaj mogao nastaviti pisati pjesme na miru. Zahvaljujući tomu cijela pjesma, iako djelomično i pohvala Hektoroviću, zvuči neozbiljno i komično. Osim u samome naslovu, Nalješković Hektorovićevo ime spominje još jedanput, i to vrlo slikovito, u osmome stihu „zvati se drag kamen jakoga Hektora“ gdje je *kamen* izveden iz latinske etimologije imena *Petrus*, a Hektor je tu jer bi slijedilo da Hektorovići od njega potječu¹⁸¹.

Prema Pavličićevu tumačenju, najzanimljiviji je središnji dio pjesme gdje Nalješković pita *gutu* kako ona misli da može nauditi tako velikom čovjeku koji će zbog svoje slave živjeti vječno. Prema tome, pretpostavlja se da bi Hektorovićeve književne slave mogla *guti* nešto značiti, ali s druge strane, ako će Hektorović živjeti vječno što mu onda može bolest i zašto joj uopće treba prijetiti? Ovdje je topos književne besmrtnosti pretvoren u svojevrsni paralogizam. Nalješković tretira bolest kao živu osobu, s karakternim osobinama (oholost, zlonamjernost, svadljivost, strašljivost i sl.). Još je jedan paradoks u tome što *guta* tobože ne može ništa Hektoroviću jer je on besmrtni. Ovdje se uvriježena metafora prema kojoj čovjek zbog svojih književnih zasluga živi vječno, iz sfere slikovitosti prevodi u sferu zbilje¹⁸². Na kraju pjesme Nalješković moli kostobolju da pusti Hektorovića na miru kako bi mogao nastaviti pisati pjesme i kako bi Hrvati bili sretni: „Molim te togaj rad, nemoj svi Hrvati / da na te plaču sad, hotje ga parjati.“ (23-24)

Nalješković je, poigravajući se žanrom poslanice, kreirao inovativnu dosjetku. Pjesma inzistira na tome da bude pismo, iako to nije. U isto je vrijeme i upućena nekome tko pismo ne može primiti – *guta* nije osoba i ne može čitati. Na čitateljevu znanju da poslanice postoje i da ih ljudi upućuju jedni drugima, Nalješković zasniva mogućnost da načini pjesmu u obliku pisma. Iz ovoga se vidi i da oblik pisma može biti tek ljuštura i da poslanica ne mora ni simulirati praktičnu svrhu¹⁸³.

¹⁸¹ Usp. Pavličić 2008: 34.

¹⁸² Usp. Pavličić 2008: 35.

¹⁸³ Usp. Pavličić 2008: 35.

6.0. Zaključak

U ovome su diplomskome radu analizirana djela dubrovačkoga autora Nikole Nalješkovića, točnije njegove drame i maskerate s posebnom usmjerenošću na upotrebu postupaka koji izazivaju komički efekt.

Nikola je Nalješković stvarao u 16. stoljeću kada je hrvatskom književnošću već vladalo razdoblje renesanse i nakon što su se već javili prvi autori koji su stvarali književnost na narodnome jeziku. Renesansa je zahvatila gradove na obali, a najpoznatiji kao središte kulture bio je Dubrovnik u kojemu se i Nalješković rodio. Dubrovnik je bio samostalna republika, a svoj su mir očuvali dobrim odnosima sa susjedima i plaćanjem danka Turcima koji su već osvojili dobar dio hrvatskoga teritorija. Osim Turaka, dijelovima su jadranske obale vladali Mlečani.

Postojalo je više različitih utjecaja na našu književnost pa se tako hrvatska renesansna književnost u jezično-stilskom, motivsko-tematskom, poetičkom i žanrovskom pogledu oblikovala kao sinteza više utjecaja; isprepleli su se klasična antička literatura, elementi talijanske humanističke i renesansne književnosti, elementi domaće književne baštine, srednjovjekovne i popularne.

Vrlo je popularna u renesansnoj hrvatskoj književnosti bila drama. Osim o posebnim blagdanima ili na vjenčanjima, izvodila se ponajviše tijekom karnevala. Inače je dubrovačka vlastela imala glavnu riječ u Republici i strogo su kažnjavani oni koji su protiv vlasti izrekli nešto pogrešno, međutim tijekom karnevala vladao je drukčiji poredak na ulicama. Bilo je to razdoblje prividne anarhije – vlast je popuštala svoje uzde, a građanstvo je imalo više slobode. U to su se vrijeme izvodile pokladne pjesme, komedije i mnoga druga djela s komičkim elementima pa je tako s tim razdobljem godine povezana i smjehovna kultura.

Karneval i komičko povezuje to što su njihovi svjetovi izvrnuti, suprotni svakodnevnome, u slučaju karnevala nužno, a u komičkome često. U njima može doći do izvrtanja društvenih običaja, obreda, do izražaja dolazi čovjekova potreba za smijehom, zabavom i igrom. Tako je i igra povezana s karnevalom i komičkim. Igra je po svojim obilježjima slična kazalištu te se njezini elementi koriste u dramama, često s ciljem postizanja komičkoga efekta.

Mnoga su od obilježja smjehovne kulture prisutna u Nalješkovićevim dramama. Napisao je sedam dramskih tekstova koji se žanrovski različito određuju. Iako su svi

naslovljeni kao komedije, prva su četiri teksta pastorage, peti su i šesti tekst farse, dok je sedmi tekst razvijenija farsa koju neki smatraju i komedijom.

U pastoralama su glavni likovi vile i pastiri, a javljaju se i starica-vračara, sudci, gusari i sl. Pastorage nisu komički tekstovi, u njima je komika samo mjestimična. Primjerice, najkomičnija je scena u prvoj pastoralu o nesretno zaljubljenom pastiru Radatu kojemu starica-vračara pokušava pomoći pa mu daje vrlo lascivan savjet o putovanju u vilinsku špilju. Tu je Nalješković koristio postupak udvostručenja smisla koji obilno koristi i u svojim maskeratama. Putovanje u špilju metafora je za spolni odnos.

Mnogo su zanimljivija posljednja tri teksta Nalješkovićeve dramskoga opusa, odnosno njegove farse. Peta i šesta farsa, za koje je Nalješković inspiraciju zasigurno pronašao u dubrovačkoj svakodnevici, prikazuju intimne probleme bračnoga života dubrovačke obitelji gdje je glavni problem nevjera i požuda gospodara. Kroz cijele je farse prisutna komika, gruba i naturalizirana, uz korištenje psovki i vulgarizama. Karakteristika je smjehovnoga stvaralaštva prema Bahtinu groteskni realizam i kod Nalješkovića ga ima mnogo, posebice u farsama. Osnovno je svojstvo grotesknoga realizma snižavanje, prevođenje visokoga, duhovnog, idealnog i apstraktnog na materijalno-tjelesni plan. U farsama Nalješković ismijava svećenstvo, oneozbiljuje liturgiju, parodira molitvu i obred egzorcizma – sve uzvišeno i sveto spušta u nisko. U objema farsama prisutan je motiv hrane, odnosno proždrljivosti, što je još jedna groteskna slika.

Posljednja drama ima nešto razvijenije scensko zbivanje i radnja se iz kuće premješta i na dubrovačke ulice. U ovoj se drami kritizira, s ciljem postizanja komičnoga efekta, pohlepa za novcem, razuzdanost mladeži, nesretna sudbina djevojaka koje su bile prisiljene otići u samostan zbog nedostatka miraza te naposljetku sam način stupanja u brakove koji su uglavnom bili dogovoreni. Ova je komedija na neki način obrazloženje prethodnih dviju farsa. Brak će se dogovoriti, ali će biti bez ljubavi i muž će biti nevjeran pa će naposljetku doći do problema kakvi su ismijani u prethodnim farsama.

Nalješković je autor jednoga od najpoznatijih ciklusa maskerata. Napisao je dvanaest tekstova od kojih skoro svi sadrže lascivne i komične motive, što ih razlikuje od ostalih maskerata u našoj renesansnoj književnosti. Iako se autori ne mogu složiti oko toga, Nalješković je najvjerojatnije zamislio da njegove pokladne pjesme čine zbirku. U toj je zbirci poredao pjesme tako da količina lascivne aluzivnosti opada prema kraju ciklusa. Posljednje dvije pjesme uopće nisu lascivne, a dvanaesta se pjesma naziva i pirnom maskeratom. Glavni

je postupak kojim Nalješković u maskeratama postiže komičan efekt i lascivnu aluzivnost postupak udvostručenja smisla. Njegove pjesme imaju razinu doslovnoga i razinu prenesenoga značenja. Dok se na razini doslovnoga opisuje neki zanat ili oblik fizičke djelatnosti, sadržaj su prenesene razine detalji spolnoga čina ili funkcioniranje genitalne anatomije. Nalješković je ovaj postupak preuzeo iz talijanske književnosti. Osim toga, na njegove su pjesme utjecaj imale i Vetranovićeve maskerate, međutim samo u dijelovima gdje se slavi Dubrovnik i njegovo blagostanje, vlastela i žene, a ti su dijelovi kod Nalješkovića sekundarni.

U usporedbi s dramama i maskeratama, u ostalim svojim djelima Nalješković se nije koristio postupcima postizanja komičnoga efekta. Posebice se to odnosi na njegovu ljubavnu i religioznu liriku. U radu su spomenute i ukratko analizirane dvije poslanice u kojima Nalješković šalje humorističan savjet svojim prijateljima književnicima te još jedna poslanica koja nije upućena stvarnoj osobi, već bolesti Petra Hektorovića. Cijela poslanica, a posebice njezina središnja dosjetka, zvuče neozbiljno i humoristično.

Nalješković je stvarao svoja djela između prvih autora koji su pisali na narodnome jeziku i Marina Držića koji je razvio i proslavio komediju. Dugo je u književnoj historiografiji bio zanemarivan, ali je unatoč tomu iznimno važan za hrvatsku renesansnu književnost. Iako njegova ljubavna lirika nije smatrana najkvalitetnijom, ima posebno obilježje realističnosti razvijenije nego u ijednoga autora prije njega. Začetnik je farse u hrvatskoj književnosti, a njegova je *Komedija VII.* preteča učene komedije. Napisao je i jedan od najzanimljivijih ciklusa maskerata s lascivnim motivima koji su, iako ih je bilo i prije, osvježene u renesansnoj književnosti.

7.0. Literatura

BAHTIN, Mihail (1978) Uvod. U: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Str. 7–69. Beograd: Nolit.

BATUŠIĆ, Nikola (1978) Kazalište renesansnoga razdoblja. U: *Povijest hrvatskoga kazališta*. Str. 26–83. Zagreb: Školska knjiga.

BATUŠIĆ, Nikola (1988) Nalješkovićeve Komedija peta i francuska farsa. U: *Dani hvarskog kazališta. Nikola Nalješković i Mavro Vetranović*. Sv. 14. Str. 34–43. Ur. N. Batušić et al. Split: Književni krug.

BATUŠIĆ, Nikola – ŠVACOV, Vladan (1986) Drama, dramaturgija, kazalište. U: *Uvod u književnost*. Uredili: A. Stamać, Z. Škreb. Str. 441–487. Zagreb: Globus.

BOGDAN, Tomislav (2008) Komedija VII. U: *Leksikon hrvatske književnosti: djela*. Uredila: D. Detoni Dujmić. Str. 350–351. Zagreb: Školska knjiga.

BOGDAN, Tomislav (2015) Kratki spojevi: zamke kontekstualizacijskih pristupa renesansnoj književnosti. U: *Transmisije kroatistike. Zbrnik radova*. Ur. K. Pieniążek-Marković, T. Vuković. Str. 19–36. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

BOGDAN, Tomislav (2012) *Ljubavi razlike. Tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput.

BOGDAN, Tomislav (2005) Nalješkovićeve maskerate. U: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Uredio: Davor Dukić. Str. 125–137. Zagreb: Disput.

BOGIŠIĆ, Rafo (1971) *Nikola Nalješković*. Zagreb: Jazu.

BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja (1991) Folklorno događanje u Dubrovniku. U: *Pjesme, priče, fantastika*. Str. 5–47. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

CRITCHLEY, Simon (2007) *O humoru*. Zagreb: Algoritam.

ĆOSIĆ, Stjepan – VEKARIĆ, Nenad (2009) Dubrovačka republika. U: *Leksikon Marina Držića*. Uredili: S. P. Novak, M. Tatarin, M. Mataija, L. Rafolt. Str. 159–172. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

DORĐEVIĆ, Bojan (2005) *Nikola Nalješković, dubrovački pisac XVI veka*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.

FALIŠEVAC, Dunja (2005) Poslanice Nikole Nalješkovića. U: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Uredio: Davor Dukić. Str. 99–124. Zagreb: Disput.

FALIŠEVAC, Dunja (1995) Smiješno i komično u Držića. U: *Smiješno i ozbiljno u staroj hrvatskoj književnosti*. Str. 29–52. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

FALIŠEVAC, Dunja – NOVAK, Slobodan P. – RAFOLT, Leo (2009) Renesansa. U: *Leksikon Marina Držića*. Uredili: S. P. Novak, M. Tatarin, M. Mataija, L. Rafolt. Str. 656–665. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

FRANIČEVIĆ, Marin (1983) *Povijest hrvatske renesansne književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

FRANIČEVIĆ, Marin – ŠVELEC, Franjo – BOGIŠIĆ, Rafo (1974) *Povijest hrvatske književnosti. Od renesanse do prosvjetiteljstva*. Zagreb: Liber.

KAJOA, Rože (1965) Klasifikacija igara. U: *Igre i ljudi: maska i zanos*. Str. 41–69. Beograd: Nolit.

KOMBOL, Mihovil (1949) Hrvatska drama do 1830. U: *Hrvatsko kolo*. Br. 2–3. Str. 293–311. Zagreb.

KOMBOL, Mihovil (1961) *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*. Zagreb: Matica hrvatska.

KUNČEVIĆ, Lovro (2009) Urota. U: *Leksikon Marina Držića*. Uredili: S. P. Novak, M. Tatarin, M. Mataija, L. Rafolt. Str. 837–846. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

LOZICA, Ivan (1997) Vrijeme „odlučeno na tance, igre i veselja“; Sveti Vlaho i dubrovački karnévô. U: *Hrvatski karnevali*. Str. 7–54. Zagreb: Golden marketing.

MEDINI, Milorad (1898) *Dubrovačke poklade u XVI. i XVII. vijeku i Čubranovićeve nasljednici*. Dubrovnik.

MUHOBERAC, Mira (2008) Komedijska V. U: *Leksikon hrvatske književnosti: djela*. Uredila: D. Detoni Dujmić. Str. 349–350. Zagreb: Školska knjiga.

MUHOBERAC, Mira (2000) Nikola Nalješković. U: *Leksikon hrvatskih pisaca* Uredili: D. Fališevac, K. Nemec, D. Novaković. Str. 519–521. Zagreb: Školska knjiga.

Nikola Nalješković: Književna djela (2005) Ur. A. Kapetanović. Zagreb: Matica hrvatska.

NOVAK, Slobodan P. (1977) Dramske robinje. U: *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*. Str. 20–47. Split: Čakavski sabor.

NOVAK, Slobodan P. (1977) Mitološke inspiracije. U: *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*. Str. 66–91. Split: Čakavski sabor.

NOVAKOVIĆ, Darko (1994) Latinsko pjesništvo hrvatskoga humanizma. U: M. Tomasović, D. Novaković. *Judita Marka Marulića. Latinsko pjesništvo hrvatskoga humanizma*. Str. 55–114. Zagreb: Školska knjiga.

PAVIĆ, Armin (1871) *Historija dubrovačke drame*. Zagreb: JAZU.

PAVIS, Patrice (2004) *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti. Centar za dramsku umjetnost. Izdanja Antibarbarus.

PAVLIČIĆ, Pavao (2009) Farsine farse farsa. U: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Uredio: Davor Dukić. Str. 187–204. Zagreb: Disput.

PAVLIČIĆ, Pavao (2011) Maskerata. U: *Hrvatska književna enciklopedija 3: Ma-R*. Urednik: Velimir Visković. Str. 23–24. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

PAVLIČIĆ, Pavao (2008) Pero moj ili Nalješković piše Hektoroviću. U: *Colloquia Maruliana*, br. 17. Str. 27–41.

PETKOVIĆ, Milivoj (1950) *Dubrovačke maskerate*. Beograd: Srpska akademija nauka.

RAFOLT, Leo (2009) Dramaturgija. U: *Leksikon Marina Držića*. Uredili: S. P. Novak, M. Tatarin, M. Mataija, L. Rafolt. Str. 139–141. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

RAFOLT, Leo (2009) Farsa. U: *Leksikon Marina Držića*. Uredili: S. P. Novak, M. Tatarin, M. Mataija, L. Rafolt. Str. 216–218. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

RAFOLT, Leo (2009) Književni kanon. U: *Leksikon Marina Držića*. Uredili: S. P. Novak, M. Tatarin, M. Mataija, L. Rafolt. Str. 360–362. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

RAFOLT, Leo (2009) Ludičko i političko u "komedijama" Nikole Nalješkovića. U: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Uredio: Davor Dukić. Str. 205–228. Zagreb: Disput.

SENKER, Boris – RAFOLT, Leo (2009) Komedija. U: *Leksikon Marina Držića*. Uredili: S. P. Novak, M. Tatarin, M. Mataija, L. Rafolt. Str. 401–404. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

STULLI, Bernard (2001) *Studije iz povijesti Dubrovnika*. Zagreb: Konzor.

ŠVACOV, Vladan (1976) Problem rekonstrukcije izgubljenih dijelova *Komedije VII*. Nikole Nalješkovića. U: *Mogućnosti*, god. 23, br.1–2. Str. 318–339. Split.

ŠVELEC, Franjo (1990) Farse Nikole Nalješkovića. U: *Iz naše književne prošlosti*. Str. 133–140. Split: Književni krug.

ŠVELEC, Franjo (1968) Komički teatar u Dubrovniku XVI. stoljeća. U: *Zadarska Revija*, god. 17. Str. 193–203.

ŠVELEC, Franjo (1990) O nasljeđu antike u hrvatskoj renesansnoj komediji. U: *Iz naše književne prošlosti*. Str. 117–132. Split: Književni krug.

VODNIK, Branko (1913) *Povijest hrvatske književnosti, knjiga I*. Zagreb: Matica hrvatska.

Sažetak

U ovome su diplomskome radu analizirani komički elementi u dramama i maskeratama jednoga od najzanimljivijih dubrovačkih renesansnih autora Nikole Nalješkovića. Nalješković je stvarao u 16. stoljeću, u vrijeme kada je Dubrovnik bio zasebna republika i središte kulturnoga zbivanja u Hrvatskoj. Pisao je ljubavnu i religioznu liriku te poslanice, ali je najpoznatiji po svojim dramama i maskeratama. Napisao je sedam dramskih tekstova od kojih se prva četiri smatraju pastoralama, peti i šesti su farse, a sedmi je tekst razvijenija farsa kojom je najavljena kasnija učena komedija. Dok je u pastoralama komika mjestimična, farse su u potpunosti komički tekstovi s mnoštvom humora te komičkih i grotesknih elemenata. Nalješković je napisao ciklus od dvanaest pokladnih pjesama, maskerati. Njegove su maskerate poznate po svojoj lascivnoj aluzivnosti koja opada prema kraju ciklusa. Komičnost je Nalješković u maskeratama postigao postupkom udvostručenja smisla pa tako većina maskerati ima dvije razine – doslovnu i prenesenu. Dok se na doslovnoj razini opisuju najbezazlenije aktivnosti, na prenesenoj su to opisi spolnoga čina i slični lascivni motivi. U ostala svoja djela Nalješković nije unosio previše komičkih elemenata – komika je prisutna još ponegdje u poslanicama.

Ključne riječi: renesansa, Nikola Nalješković, drama, maskerata, komički elementi

Key words: renaissance, Nikola Nalješković, play, masquerade, comic elements